ISSN 0130·6405

1-1215/97

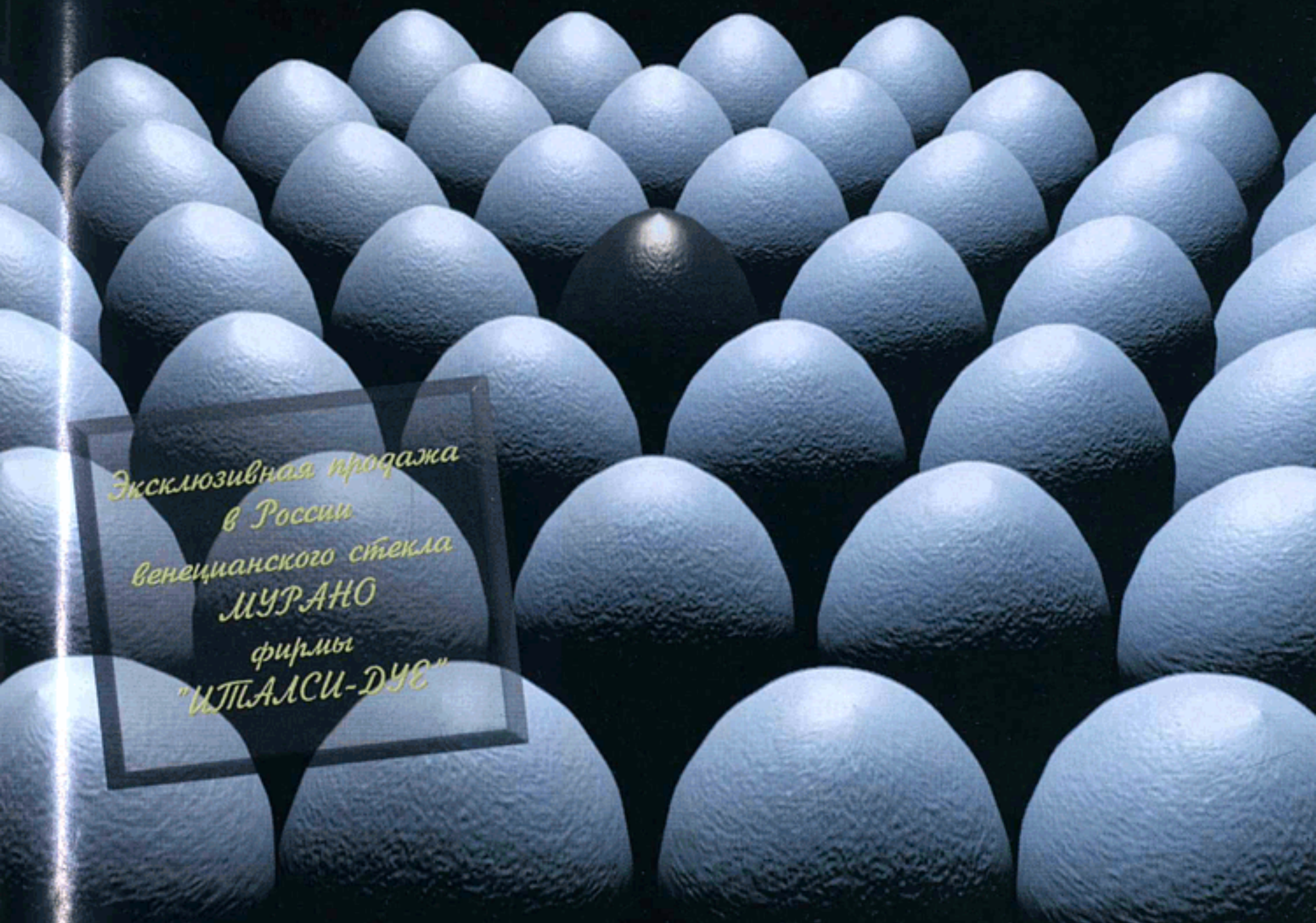
7 ИСКУССТВО КИНО

XX
MOSCOW
INTERNATIONAL
FILM
FESTIVAL
МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
КИНОФЕСТИВАЛЬ
19 JULY ИЮЛЬ 29
1997

Ювелирный магазин-салон

Джероми

Положи начало фамильной коллекции



Эксклюзивная продажа
в России
венецианского стекла
МУРАНО
фирмы
"ИТАЛСИ-ДУЕ"

Ювелирные изделия
Эксклюзив

Москва, Глинищевский пер. 3 – Деловой Центр ИРМ. Тел.292-9190, 292-9215

COMMUNICATION • COMMUNICATION •

GSM

Наш адрес:

в трех минутах

от Кремля

ул.Никольская, 4, оф.1

Вы же не пещерный человек ...

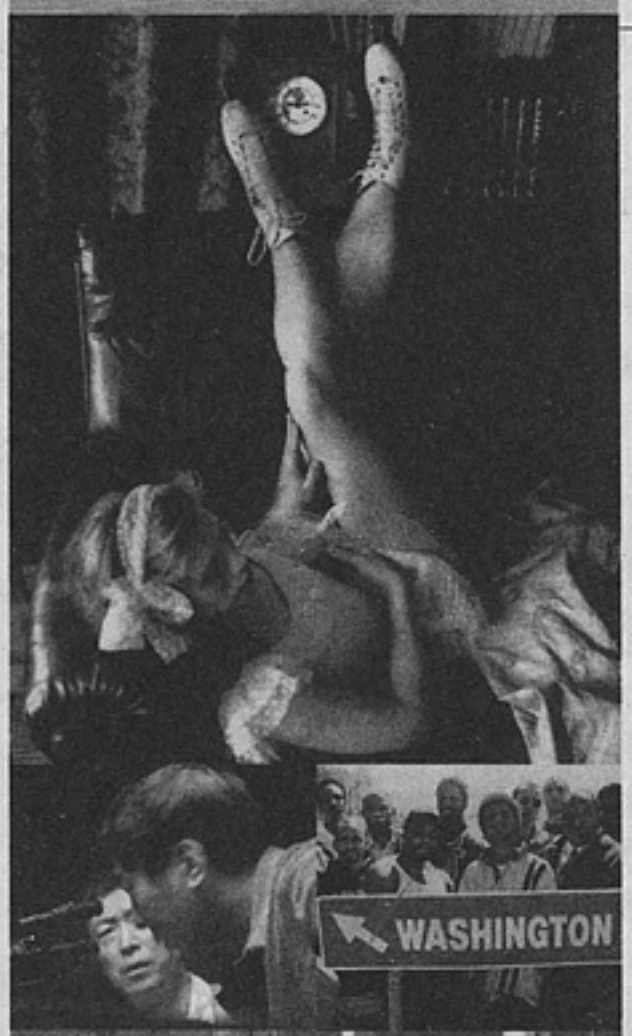
Сотовые телефоны самого современного европейского стандарта

тел. 298-0505, 298-0500, 298-0327

«ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

«Линия жизни» Павла Лунгина
«Эвита» (Evita) Алана Паркера
«Нас мало» Шарунаса Бартаса
«Автокатастрофа» («Авария», Crash) Дэвида Кроненберга
«Наблюдение» (Mai Fu) Хуана Цзяньсинь, Яна Ячжоу
«Кавафис» (Kavafis) Ианниса Смарагдиса
«Отбросы» (Wasted) Яна Керкофа
«Садись в этот автобус» (Get on the Bus) Спайка Ли
«Территория команчей» (Comanche Territory) Херардо Эрреро
«Кладбище грез» Георгия Хайндравы
«Жил-был Козявин», «Стеклянная гармоника», «Я к вам лечу воспоминаньем», «И с вами снова я...», «Осень», «Пейзаж с можжевельником», «Школа изящных искусств», «Лев с седой бородой», «Долгое путешествие», «Олег Каган. Жизнь после жизни» Андрея Хржановского
«Совершенно секретно» — телепрограмма Артема Боровика
«Слово» (Ordet) Карла Теодора Дрейера
«Рассекая волны» (Breaking the Waves) Ларса фон Триера
«Томас» (Thomas) Раймо Ниеми
«На земле как на небесах» (Svo 'a jordu sem 'a himni) Кристина Йоханнесдоттира
«За что?» (Za co?) Ежи Кавалеровича
«Бездна» Елены Маликовой
«Майкл Коллинз» (Michael Kollins) Нила Джордана
«Песнь Карлы» (Carla's Song) Кена Лоуча
«Весна проходит быстро» (Vesna va veloce) Карло Мадзакурати
«Коля» (Kolya) Яна Сверака
«Отец» (Pedar) Маджида Маджиди
«Красная планета Марс» (Red Planet Mars) Гэрри Хорнера
«Никогда меня не отпускай» (Never Let Me Go) Делмера Дейвза
«Ночные люди» (Night People) Наннели Джонсона
«Это пришло из другого мира» (It Came From Outer Space) Джека Арнолда
«Мой сын Джон» (My Son John) Лео Мак-Кери
«Кровавая рапсодия» (Rapsodia de sangre) Антонио Исаси-Исасменди
«Русская идея» Сергея Сельянова
«Лешкин луг» Алексея Погребного
«Провинциалки» Татьяны Божич, Франка Мюллера
«Замороженный» (Jidu hanleng) Ву Мин
«Ирма Веп» (Irma Vep) Оливье Ассаяса
«Платье» (De jurk) Алекса ван Вармердама
«Тебе, от меня» (Neoege narul bonenda) Янг Сун Ву
«Да упокоится с миром» (R.I.P. Rest in Pieces) Роберта Адриана Пехо
«Я стреляла в Энди Уорхола» (I Shot Andy Warhol) Мэри Хэррон
«Блеск» (Shine) Скотта Хикса
«Испытание» (The Crucible) Николаса Хитнера
«Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира» (William Shakespear's Romeo & Juliet) База Лурманна
«Английский пациент» (The English Patient) Энтони Мингеллы
«Роузвуд» (Rosewood) Джона Синглтона
«Люси Обрак» (Lucie Aubrac) Клода Берри
«Народ против Лэрри Флинта» (The People vs. Larry Flynt) Милоша Формана
«В любви и на войне» (In Love and War) Ричарда Аттенборо
«Река» (He liu) Цай Минь-ляна

СОДЕРЖАНИЕ



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 Д. ДОНДУРЕЙ
Назад — в кинотеатры

7 НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР
Выживать или жить — вот в чем вопрос!

12 ПОЛ ХИС
Биг сине-мак

РЕПЕРТУАР

17 АВТОРЕЦЕНЗИЯ
ПАВЕЛ ЛУНГИН:
«Я стал профессионалом»
Интервью ведет Лидия Маслова

23 НИНА ЦЫРКУН
Отчаянные поиски Мадонны

26 ИГОРЬ МАНЦОВ
Человек в пейзаже

30 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Катастрофа

33 БЕРЛИН-97
М. ТРОФИМЕНКОВ
«Наблюдение»

35 М. ТРОФИМЕНКОВ
«Кавафис»

37 М. ТРОФИМЕНКОВ
Wasted

39 М. ТРОФИМЕНКОВ
«Садись в этот автобус»

41 М. ТРОФИМЕНКОВ
«Территория команчей»

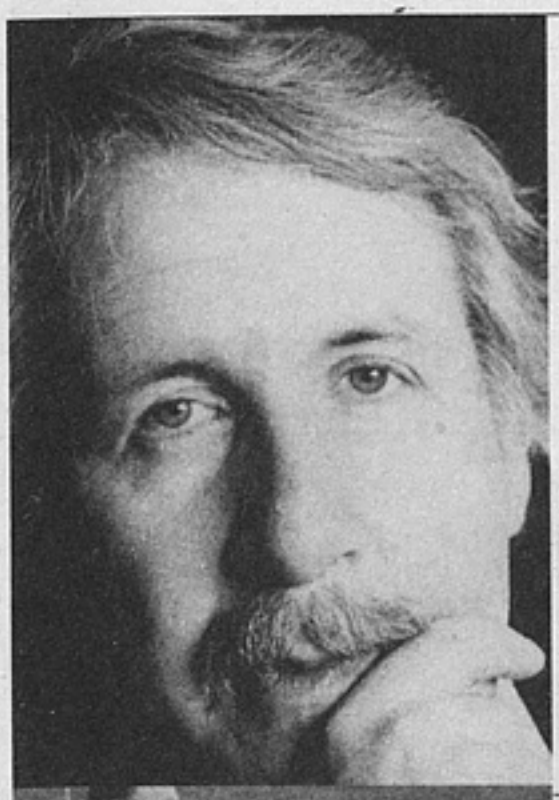
43 М. ТРОФИМЕНКОВ
«Кладбище грез»

КОММЕНТАРИИ

47 РАССУЖДЕНИЯ О...
АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ
Чему, чему свидетели мы были...

49 ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА
СТАНИСЛАВ РАССАДИН
Апология рынка

52 ТВ-РЕЗОНАНС
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Еще раз о культуре, или ТВ как культура



И М Е Н А

57 АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
Выбранные места из школы изящных искусств
Беседу ведет Наталия Рязанцева

72 О. АЛДОШИНА
У берегов слова...

76 ОЛЬГА НЕПОРОЖНАЯ
Пейзаж с Феллини

81 М. ТУРОВСКАЯ
«Одной любви музыка уступает...»

84 АНТОНИНА КРЮКОВА
Похититель секретов

Р А З Б О Р Ы

91 **«Любовь... сорадуется истине»**
«КРУГЛЫЙ СТОЛ» С УЧАСТИЕМ МИХАИЛА ДУНАЕВА, ИЕРЕЯ МАКСИМА КОЗЛОВА, ИЕРЕЯ ВЛАДИМИРА ВИГИЛЯНСКОГО

106 Ф Е С Т И В А Л И

Т. ИЕНСЕН
Из двух зол...
111

ЕЛЕНА СТИШОВА
...And The Show Goes On
114

ПЕТР ШЕПОТИННИК
Жили-были
116

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Красная радость досрочно освобожденного
120

ВИКТОР ЛИСТОВ
Русская идея на Лешкином лугу
126

НИНА ЦЫРКУН
Парабола Россини
130

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Старый фестиваль на новом месте
134

НИНА ЦЫРКУН
Естественные состояния

П У Б Л И К А Ц И И

141 Л А Б О Р А Т О Р И Я

РОБЕР БРЕССОН
Синематограф

146 П О Ч Т А « И К »

МАКСИМ ФЕДОСОВ
Хоть бы кто подсказал...

Ч Т Е Н И Е

149 МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь
158

ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА
Услышь меня, чистый сердцем!

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Д. ДОНДУРЕЙ

Назад — в кинотеатры

Самое гнетущее в российском кинематографе — это зияющая пустота в зрительных залах. В огромных кинотеатрах, оборудованных большей частью ужасно, идут подчас прекрасные фильмы, которые смотрят... несколько человек. И не потому, что публика бунтует против отсутствия звуковой системы «долби-стерео». Основная масса потребителей разницы не чувствует и пока не понимает. За исключением совсем молодых.

Кинотеатры наши по сути своей перестали быть кинотеатрами, поскольку, как и многие другие старорежимные учреждения, существуют за счет сдачи своих помещений в аренду. Мы по привычке, не имеющей уже никаких оснований, строим экономику кино на песке эксплуатации кинотеатров, что смешно (и драматично). Хотя рядом фантастическими темпами развивается эфирное, кабельное и спутниковое телевидение (на тысяче только эфирных каналов в прошлом году было показано миллион часов кино: отечественного и зарубежного!). Не говоря о видео, которое позволяет нам увидеть американские премьеры даже раньше, чем в Америке.

Казалось бы, на этом фоне кинотеатры должны восприниматься как безнадежное пространство, «пустое место». Однако ситуация дошла до такой критической точки, что вскоре агония, мне кажется, перейдет в другое состояние «больного». Во-первых, в Москве появился «Кодак-Киномир», который стал модным местом молодежной тусовки. И он — практически всегда заполнен! (Судя по всему, за первый год работы этот кинотеатр принесет своим владельцам не менее одного миллиона долларов чистой прибыли.) Разумеется, этот опыт легкомысленно переносить на всю систему кинотеатров. Хотя первый успех оказался столь заразителен, что породил у некоторых крутых предпринимателей мечты о строительстве мультиплексов. Эти люди не привыкли, как мы понимаем, тратить деньги на ветер. Они прекрасно осознают, что кинозрелище — один из самых экономически выгодных типов развлечений. При этом двадцать — тридцать мультиплексов в городах-миллионерах позволили бы создать систему возврата средств, истраченных на производство российских фильмов.

Обыкновенный экономический интерес — вот что изменит и уже преображает ситуацию. Наши видеобизнесмены сами, а вовсе не милиция, победили пиратское видео. В какое-то мгновение стало выгоднее покупать права, чем воровать копии. Сегодня уже выгодно большим кинокомпаниям снимать собственные телесериалы и выпускать их на кассетах. Завтра телевидение и видеофирмы будут снимать игровые картины.

Приведенные в этом номере журнала результаты опроса москвичей, осуществленного по заказу ассоциации «Московский кинопоказ», которая ре-

шилась делать ставку на театральный прокат, полностью подтвердили гипотезу о том, что в больших городах уже есть публика, готовая платить за качественный просмотр западные цены: 30 — 40 тысяч рублей за один билет. Интересно, что чем моложе зритель, тем больше готов он потратить. (Обширное социологическое исследование, которое было проведено под руководством известного социолога Владимира Магуна, позволило сделать и некоторые другие существенные для судьбы театрального проката в России выводы — см. текстовые иллюстрации и таблицы, приведенные в нашей подборке[1].)

Оппонент этой идеи выскажет расхожее мнение: ведь таких людей очень мало. Их наберется только на два кинотеатра в Москве, на один — в других городах. Однако такого рода маленькие аудитории при мировых ценах позволяют возвращать существенную часть затраченных прокатчиком средств. Это во-первых. А во-вторых, кто сказал, что социальные функции кинотеатров остались неизменными с 50 — 60-х годов? Ведь раньше кинотеатры строились, как прачечные, столовые, библиотеки, непреложные в каждом микрорайоне. Сегодня кинотеатров должно быть столько же, сколько... театров. Не больше. (В Пензе, к примеру, может быть поначалу один мультиплекс, в Самаре — три, а в Москве — десять.)

В последние годы в кинотеатры продается намного меньше билетов, чем в театры. Причин тому множество. Все они известны: наличие выдающегося, мирового класса кинотеатра ТВ в каждой квартире, последствия технической революции — каждая третья семья в стране имеет видеомагнитофон... Кинотеатры таким образом возвращаются в свое изначальное состояние — становятся... аттракционом и одновременно театром, дорогим местом кинопоказа. Естественно, с изображением на пленке «кодак» и со звуковым обеспечением «долби».

В кинотеатры большинство москвичей практически не ходят, но все единодушно (95 процентов) хотят сохранить их в городе. Кинотеатр — тот авторитетный тип учреждения культуры, с которым так же, как с музеями и библиотеками, люди не хотят расставаться в принципе.

Еще один симптоматичный факт состоит в том, что все агенты кинорынка — большие телеканалы, видеофирмы, дистрибьюторские компании — в последнее время стали покупать полные права на тот или иной зарубежный фильм. А это значит, что они сами будут устанавливать общие, то есть всем экономически выгодные, правила игры. Фильм неизбежно, хотя это кажется сейчас утопией, будет сначала показан в кинотеатре, потом на кабельном, спутниковом и местном телеканале, после этого на видео и — только через полтора года после премьеры — на общенациональном эфирном ТВ.

Все уверены, что исход из кинотеатров в конце концов временный, что «беженцы» вернутся. Но уже не в хибары или ангары, где рвется пленка, а в помещения «улучшенной планировки» и высоких технологий. Хотелось бы думать, что это произойдет раньше, чем «поколение Х» достигнет пенсионного возраста. Мне кажется, однако, что шансы расстроить подобные прогнозы абсолютно реальны. Другое дело — захотят ли воспользоваться ими (и в собственных, прежде всего прагматических целях) теле- и видеомагнаты — те, у кого сегодня в руках домашние кинотеатры. Ведь «законы реальности» в нашей ситуации, как обычно, могут быть поколеблены.

---

[1] Исследование проведено информационно-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу компании «Киногруппа» (организованной в 1996 году по инициативе С.Соловьева, С.Ливнева, А.Абдулова), а также Объединенного городского банка в целях содействия кинотеатральным проектам «Московский кинопоказ» (постановление мэра Москвы Ю.Лужкова №767 от 10 сентября 1996 года) и «Российский кинопоказ» (указ Президента РФ Б.Ельцина №581 от 22 апреля 1996 года).

НАТАЛИЯ ВЕНЖЕР

Выживать или жить — вот в чем вопрос!

В декабре прошлого года по просьбе инициаторов проекта «Московский кинопоказ» собралась небольшая, но весьма представительная компания специалистов — директоров кинотеатров, дистрибьюторов и социологов, которые несколько часов спорили о том, можно ли спасти кинотеатры в Москве и в России. Ведь именно они в конечном итоге и были изначально тем фундаментом, на котором держалась вся экономическая пирамида кинематографии, а потому предмет спора не может быть безразличен всем профессионалам.

Более трети москвичей: а) предпочтут поехать в центр города, чтобы посмотреть новый фильм, чем ждать, когда он появится на телеэкране; б) готовы платить за билет в кинотеатр нового типа от 20 до 40 тысяч рублей.

Для начала — несколько цифр. Только один из пяти московских жителей в 1996 году был в кинотеатре и то всего один раз. Неудивительно, что нынешнее положение московской киносети воспринимается как «отчаянное», «катастрофическое», «бесперспективное».

Первый вопрос дискуссии звучал так: «Если бы, ну не премьер-министром, а хотя бы Лужковым был я... — что бы я мог сделать?»

— Закрыл бы все кинотеатры! — прозвучал немедленный ответ.

В этой шутке была малая доля шутки.

Т.Маковская, директор кинотеатра «Звездный». *Большой и как бы благополучный кинотеатр в Москве собирает от кино лишь 30 процентов своих доходов. А маленькие «восьмисоточки» — где-то самое большое процентов 15, а то и меньше. И это — валовый сбор. Но ведь половину мы должны вернуть прокатчику. Так что на содержание кинотеатра остается в лучшем случае 15, а в худшем 5 — 7 процентов необходимой суммы...*

Откуда же берутся остальные 85 процентов, чем рассчитываются за свет и воду, чем выплачивают зарплату? Обычно все эксплуатационные расходы покрываются за счет арендной платы, которую правительство Москвы — номинальный собственник зданий — великодушно оставляет в распоряжении кинотеатров. Таким образом возникла ситуация, при которой с экономической точки зрения кинотеатру показывать кино в кинотеатре невыгодно. Убытки от «основной» деятельности возмещает здание. Не потребитель оплачивает оказанную ему услугу — демонстрацию фильма, но сам кинотеатр как бы платит за право показывать кино и финансирует кинопоказ, который стоит во много раз дороже, чем те несколько тысяч рублей, что получает касса от нескольких зрителей. Казалось бы, кинотеатр должен быть очень разборчивым, выбирая фильм. Но не качеством фильма он озабочен, оно не прибавит зрителей. Главное, получить фильм подешевле.

Л.Волчек, прокатчик, «Центр Скип-фильм». *Если говорить о московском про-*

кате, то только шесть кинотеатров в Москве могут получить у нас фильм без всяких условий, отчисляя проценты с валового сбора. У остальных мы вынуждены требовать обязательную гарантию, которая равна стоимости амортизации копии, то есть где-то от 300 до 500 тысяч рублей в неделю. И даже на этих условиях с нами работает лишь 10 — 15 кинотеатров. Все прочие (а это чуть ли не 70 — 75 кинотеатров) не могут собрать даже такие суммы.

Неудивительно, что на московских экранах появляются такие ленты, «числом поболее, ценою подешевле», что их стыдятся сами директора кинотеатров. Нередки случаи, когда в прокате работают копии, не напечатанные с исходных, а снятые с видеоэкрана. Ведь дистрибьютор вынужден до минимума снижать себестоимость тиражирования.

Л.Волчек. *Мы сейчас все печатаем на «кодаке».*

Т.Маковская. *Нам все равно, на чем вы печатаете, мы говорим о копиях, которые доходят до кинотеатра. На видео и то лучше, пленку уже ни к какой категории не отнесешь — лохмотья. Мало того что люди в кино не ходят, так когда они наконец-то попадают в зал, то никак не поймут: на экране то ли день, то ли ночь...*

Н.Прокопова, директор кинотеатра «Художественный». *Мне иногда стыдно входить в зрительный зал — на экране «дождь». Это недопустимо. А другой копии вы не найдете, потому что сделать ее у нас очень дорого...*

Но дешевизна не решает проблемы. Зрители так редки, а кинопоказ настолько убыточен, что в прошлом году 16 московских кинотеатров устраивали в среднем менее трех сеансов в день, 32 — менее двух, а еще в 4-х киносеансы бывали только несколько раз в месяц. Ясно, что кинопоказ в данном случае есть чисто номинальное действие, которое прикрывает другую — основную — коммерческую деятельность кинотеатра. Можно сказать, что кинопоказ в массе своей стал иллюзией кинодеятельности.

Трое из каждых пяти опрошенных жителей столицы заявили, что кроме просмотра фильма для них важно, чтобы в кинотеатре предоставлялись и другие услуги. В том числе четверть опрошенных — те, кто готов к дорогим билетам, — хотели бы иметь в кинотеатре небольшой ресторан.

Но неужели все кинотеатры столицы находятся в таком же плачевном положении? Перечисляя гору непреодолимых препятствий, встающих перед горемычной киносетью, практически каждый выступающий говорил: «Я не имею в виду «Художественный»...» или: «Я не говорю о Киноцентре...» Чем же отличаются эти залы, что их не нужно «иметь в виду»?

Л.Волчек. *Я анализировал прокат нашего пакета из пяти средних в коммерческом плане фильмов. В Москве от их проката в десяти кинотеатрах мы получили за определенное время примерно 30 миллионов рублей (наша доля). Из них 16 миллионов — от кинотеатра «Художественный».*

М.Шатин, прокатчик, «Мост-медиа». *Даже те пять-шесть московских кинотеатров, в которых мы показываем наши фильмы, сейчас можно назвать широким прокатом. Специфика тех картин, которые мы покупаем, такова, что нам один Киноцентр дает до половины сборов с проката по всей стране! В одном этом зале можно собрать всех любителей такого кино. По стране они разбросаны, собрать их воедино нет никакой возможности... Только Киноцентр и «Художественный» дают те деньги, которые можно назвать приличной кассой за качественные картины.*

Почему так получилось? Почему зрители продолжают посещать несколько московских кинотеатров, совершенно отказавшись от других, в прошлом столь популярных, как, например, «Россия» или «Октябрь»?

Экономика «Художественного» строится на другой основе: там нет арендаторов, нет инвесторов. При этом помещение в прекрасном состоянии, стоит звукопроекция системы «долби» — все это сделано на собственный счет, заработано кинопоказом. Деньги зрителей обеспечивают существование кинотеатра, его реконструкцию, зарплату сотрудникам.

Н.Прокопова. *Решить, что мы сейчас обустроим буфеты-туалеты и люди валом повалят, — это тоже абсурд. Я думаю, что для кинотеатра первично все-таки кино. И от этого надо отталкиваться. Ни пельменные, ни игровые автоматы, ни автосалоны дела не поправят — для кинотеатра главное кино. Вот говорят: на*

Западе мультиплексы, кафе и бары... А я видела на Западе кинотеатры, где кроме маленького фойе и зала нет больше ничего, ну, может быть маленький буфетик — чашку кофе выпить...

Мы не можем загрузить зал соответствующей в техническом отношении кинопродукцией. За все время только два фильма — «Скала» и «От заката до рассвета» — позволили показать возможности новой аппаратуры. Это звучало уникально, и можно было оценить стереоэффект. Но на нашей технической базе такой записи все равно нельзя добиться, да прокатчики и не делают копий, адекватных оригиналу. Поэтому я чаще всего показываю оригинальную копию с переводчиком... Я хотела купить и американский проектор, чтобы изображение было на том же техническом уровне, — и передумала пока. Нечего показывать! Качество копий не нуждается в таком совершенном показе — он будет невостребован.

За этой заботой не только технические, но и серьезные творческие проблемы. Нет отечественного репертуара, соответствующего возможностям новой проекционной технологии.

Наряду с «Художественным» успешно работают по-настоящему частные кинотеатры в гостинице «Рэдиссон-Славянская» и «Националь». Стабильную заполняемость в 60 — 80 процентов (высокую даже по критериям времен кинобума) удерживает «Кодак-Киномир».

Что надо сделать, чтобы москвичи ходили в кинотеатры

Название акции	Доля респондентов, указавших на необходимость данной акции, %
• увеличить число хороших отечественных фильмов	47
• показывать фильмы в кинотеатрах раньше, чем по телевидению или в видеопрокате	26
• повысить комфортность кинотеатров	22
• создать в кинотеатрах дополнительные услуги	21
• снизить цены на билеты	17
• улучшить рекламу фильмов	16
• повысить безопасность в кинотеатре и вокруг него	14
• удобно располагать кинотеатры (близко к дому, вблизи метро и т.п.)	14
• включать в репертуар больше «семейных» фильмов	11
• улучшить качество кинопоказа	5

Одна из главных причин равнодушия зрителей — техническая отсталость и некомфортность старых кинотеатров. Но оказалось, что это верно только на первый взгляд. Конечно, никто не пойдет в ветхий полуразрушенный кинотеатр со сломанными креслами и разбитыми раковинами в туалете. Но в Москве много очень «ухоженных» зданий. «Звездный», «Кунцево» и многие другие театры совсем не похожи на развалюхи. А зрителей нет.

Как же поправить дело?

Больше всего сторонников вызвала идея восстановления единой московской киносети. Почти все специалисты согласились, что спасение кинотеатров в Москве возможно только «всем миром», в виде одного (или двух-трех крупных) объединений любого подчинения.

Т.Маковская. *Отдельный кинотеатр не выживет. Единственный путь — это воссоздание киносети в Москве. Я считаю, что все, что сейчас происходит, происходит потому, что в Москве нет системы.*

Характерно, что общее мнение возлагало ответственность за создание сети и за финансирование ее реконструкции на правительство Москвы или на Госкино. Во всяком случае, именно государственные структуры должны привлечь инвесторов и дать гарантии возврата вложенных сумм и определенной прибыли. Сами кинотеатры как организации, не имеющие средств, в данном случае ничем не рискуют. Гарантировать инвестиции закладными на здания, с риском лишиться их в случае неудачи, никто из директоров кинотеатров не предложил.

Но идея сети вызвала сомнения как раз у тех немногочисленных участников спора, которые наиболее успешно работают в современных условиях.

Л.Волчек. *Я все время ищу ответ на один вопрос — и пока его здесь не получил, он*

у нас как-то не возник в обсуждении. Вот вы говорите: «сеть кинотеатров». Объясните мне, почему, если отдельные кинотеатры работают плохо, по объективным причинам плохо, — почему, если объединить их в сеть, они начнут работать хорошо? Кто может мне это объяснить?

Убедительные доводы так и не прозвучали. Все, правда, сходились в том, что для сети кинотеатров легче найти инвесторов на модернизацию (под гарантии города или государства), легче организовать централизованную рекламу репертуара (за счет города или государства). Но эффективнее ли такая сеть для привлечения зрителей — так и осталось вопросом. Ни у кого пока нет уверенности, что Москве требуется много современных кинотеатров, которые соберут такую аудиторию, что за несколько лет окупятся огромные расходы на реконструкцию и будет обеспечен необходимый для развития отрасли валовый сбор.

Больше того, уже после описанной встречи открылся полностью реконструированный кинотеатр «Ударник», который, без сомнения, можно назвать сейчас лучшим залом в Москве. И что же — на дневной премьере очень «зрительского» фильма «101 далматинец» из 500 мест было занято... пять! (Трое детей и еще одна мама с ребенком.) На «кассовый «фильм, привлекающий в других странах миллионы зрителей, в вечернем «Ударнике» собирается от 10 до 30 человек!

Правда, на его фасаде по-прежнему горят огромные буквы ЛОГОВАЗ и «Кристал Моторс», так что о том, что это кинотеатр, помнят только люди старшего поколения и жители близлежащих домов. О том, что там установлена уникальная проекция, что зал стал самым уютным и комфортабельным в Москве, не знает никто, кроме специалистов. Может быть, причина неуспеха кроется в отсутствии «раскрутки», и справедливо высказанное всеми участниками дискуссии мнение, что главное зло и главная проблема — отсутствие рекламы.

Т.Маковская. *У нас вся получаемая от дистрибьютора реклама — такой плакатик размером в листок бумаги, да еще требуют, чтобы мы его, как только закончим показ фильма, вернули. Не вина кинотеатра, что мы не получаем без рекламы столько денег, сколько хотели бы...*

Чем больше человек смотрит фильмов, записанных на видеокассетах, тем чаще он готов посещать в будущем кинотеатры нового типа и платить больше денег за билеты в кино.

Н.Прокопова. *Молодежь ходит на «раскрученное», модное кино. Если где-то реклама прошла по какому-то фильму, молодые люди на него пойдут активно. И не важно, наш он или американский, идут — привыкли к рекламе. «Фантики» должны быть какие-то, обязательно привлекательные «обертки». Есть реклама по ТВ — зрители найдут, чем оправдать довольно слабую картину, извинят любую ее слабость. Они просто отметятся галочкой: сделали мероприятие, сходили в кино. А «нераскрученное» кино идет провально...*

Е.Шнеерзон, прокатчик, «Ист-Вест». *Все, что мы можем, мы делаем. Но, как вы понимаете, мы в состоянии на рекламу потратить только часть того, что получаем. Мы и так только-только сводим концы с концами... Чистая реклама на ТВ — это затратное безумие, просто безумие. Это позволяют себе только видеопрокатчики.*

Так, может быть, все дело в том, чтобы найти средства на финансирование рекламы? И тогда проблема посещаемости будет решена и зрители вернутся в кинотеатры.

Но вот пример: компания «Ист-Вест» год назад выпустила в прокат фильм «Золотой глаз» — одну из «бондовских» серий, — который, казалось бы, должен был привлечь зрителей. Тем более, что...

Е.Шнеерзон. *...реклама по «Золотому глазу» была колоссальная. Мы сделали премьеру в «России» с розыгрышем замечательных призов, ее показали все новостные программы. Рекламный фильм был великолепный и прошел по всем телеканалам. Вдоль всех московских автострад выстроились гигантские щиты с призывами смотреть «Золотой глаз». А результат оказался весьма печальный...*

Как понять, почему из трех реконструированных кинотеатров в одном много зрителей, в другом вполне достаточно, а в третьем вообще никого нет? Или другое: очевидно, что, не имея рекламы, ни один фильм сегодня не может рассчитывать на успех. Но почему вполне зрительские ленты с хорошей рекламной

«раскруткой» терпят провал? Почему единичные кинотеатры, несмотря на рекламный вакуум, все-таки собирают зрителей? Неужели во всех остальных работают неумехи или неудачники, хотя те же люди еще три-четыре года назад прекрасно справлялись со своими обязанностями?

А.Холмовская, директор кинотеатра «Алмаз». *Нам и интересно, чтобы к нам шел именно наш зритель — зритель, который рядом живет. Это тот самый массовый зритель — ни богатый, ни бедный. Кинотеатр как раз и был предназначен для удовлетворения духовных, культурных потребностей живущих в микрорайоне людей. Так вот, сейчас мы наблюдаем полное отсутствие у нашего населения этих самых потребностей. Еще раз повторю: даже открывая двери бесплатно, делая рекламу, рассылая приглашения по почтовым ящикам, я зрителей не собираю... У меня билет пять тысяч стоит. Людям пожилого возраста — по две с половиной, детей за тысячу пускаю — идите! Не идут! Значит, главное в том, что мы на протяжении пяти лет отучили людей ходить в кино, все вместе, хором. Это самая большая проблема.*

В.Магун, социолог, институт социологии РАН. *Так это не проблема проката! А шире — человеческая проблема?*

Л.Волчек. *Я абсолютно с вами согласен, но это не значит, что кинотеатры не должны меняться. Конечно, должны и очень сильно. Вы помните, что случилось, когда сняли первый барьер и хлынуло дешевое американское кино третьего-десятого разрядов? Все схватились за голову и закричали, какая это страшная драма. Но наиболее дальновидные люди — кажется, это даже были вы — говорили, что это не самое страшное. Плохо будет тогда, когда люди совсем перестанут ходить в кино. Когда зритель просто отвыкнет делать это. Так и случилось. Кинотеатр перестал быть потребностью, любимым досугом.*

Пять московских кинотеатров, отвечающих современным требованиям («Кодак-Киномир», «Американ-Рэдиссон», «Художественный», «Ударник», Киноцентр), страдают от отсутствия интересных для массовой публики российских фильмов и фильмов, ориентированных на современную проекционную технику и привлекательные для зрителей эффекты.

М.Шатин. *Дело не в рекламе и не в кинотеатрах, хотя, конечно, и то и другое важно. Главное тут другое, иные причины. Все мы прекрасно знаем, что зритель ушел из кинотеатров, и так же знаем, что вернуть его нельзя. Вне кинотеатров мы существовать не можем, потому что там наш потребитель. К сожалению, мне кажется, что никакими способами, никакими потугами мы в ту же самую дверь его входить не заставим. Мало того, сейчас об этом никто не говорит, выросло целое поколение, которое на генетическом уровне не знает, что в кинотеатре есть киноэкран... Если мы будем цепляться за такие формы работы, как кинотеатр при ресторане, при бане, — это не решение проблемы.*

Если бы система «Российский кинопоказ» действительно заработала, мне кажется, это был бы единственный выход. Не благоустраивать кинотеатры, которые сейчас существуют, а как бы заново привлекать зрителей в новое заведение. Это единственный способ, с моей точки зрения, которым можно заставить ходить в кино, и не старого зрителя (что нереально), а нового. Он вообще не знает, что такое кино, и мы попытаемся затащить его на новый, еще не известный ему аттракцион, который и окажется кино. В этом есть изюминка. Будет сеть, не будет сети — какая разница! «Сеть» сама по себе ничего не значит. Надо предложить новое блюдо, в неожиданно привлекательной упаковке — тогда другое дело. Первые зрители придут хотя бы из любопытства. А там и других позовут и привыкнут...

А.Челищев, директор кинотеатра. *Вы правы, кино — это в первую очередь аттракцион, оно так и начиналось. Возьмите вот зоопарк, сейчас зрители туда ломятся — новые, какие-то невиданные формы семейного развлечения. Вот так же и кинотеатр — сделайте что-то, чего раньше не видели. И люди будут тут как тут.*

Итак, кажется, «слово» найдено. Изменились не кинотеатры — изменился зритель. И если кинотеатры не будут соответствовать его ожиданиям, публика не вернется. Не фильмы теряют зрителей (по данным социологов современный средний зритель смотрит по 4 — 5 полнометражных фильмов или серий в неделю), их теряет — уже потерял — кинотеатр. Кино так же или почти так же, как раньше, привлекательно для людей любого возраста. Но вот кинотеатр...

Он должен предложить современному зрителю современную киноуслугу: такое экранное зрелище, которое невозможно увидеть нигде, кроме как в театральном зале. Никакие побочные развлечения вроде ресторанов, кегельбанов и казино не сделают кинотеатр кинотеатром. Это будет просто ресторан или кегельбан, где наряду с гардеробом и курительной может быть еще и зал для любителей кино. И ходить туда будут не кинозрители, а гурманы или игроки в кегли. И доход будут приносить не фильмы. В кинотеатре первично кино, рассчитанное на большой экран и соборное восприятие. То есть должны быть новое качество фильма и новая технология показа. Это не исключает существование альтернативного (или, по-нашему, клубного) проката, где «настоящее» кино смотрят «настоящие» знатоки и ценители. Таких зрителей в нашей стране достаточно много и нужно только научиться собирать их снова, как делает это московский Киноцентр.

Но в любом случае — будь то массовый зритель или состоятельный клубмен — именно их деньги должны быть источником благосостояния кинотеатра и всех его сотрудников. А уж кинотеатр тогда станет одним из заметных источников благосостояния национальной кинематографии. «Одним из», потому что уже никогда не будет единственным, хотя навсегда останется очень важным.

Вот почему если судьба кинотеатра — жить, а не выживать, его будущее связано не с милостями государства, не с благотворительностью спонсоров, а исключительно с теми зрителями, которые захотят прийти посмотреть кино и принесут в кассу деньги.

ПОЛ ХИС

Биг сине-мак

Кинотеатр «Кодак-Киномир» открылся в Москве 17 октября 1996 года демонстрацией фильма «Скала». Кроме этой картины здесь были показаны «Золотой глаз», «Джуманджи», «Стриптиз», «Приключения Пиноккио», «Зов природы-II», «Тот, кто нежнее», «Неистребимый шпион», «Галгамет», «Братья Блюз», «Бетховен» и «Бетховен-II», «Малыш» (Babe), «Майкл», «Выкуп», «Операция «С Новым годом», «Аляска», «Фанат», «Максимальный риск», «Эвита» и другие. За прошедшее со дня открытия кинотеатра время посещаемость колебалась от семисот человек до трех тысяч зрителей в день.

«Искусство кино». Господин Хис, как долго вы готовились к открытию «Кодак-Киномира»?

Пол Хис. Четыре месяца ушло только на доставку материалов и оформление интерьера. Осуществление всего проекта продолжалось втрое дольше.

«ИК». Вы в точности воспроизвели интерьер какого-нибудь типичного для Америки кинотеатра?

Пол Хис. Этот кинотеатр нельзя назвать типично американским хотя бы потому, что вестибюль и кулуары очень большие, да и звуковоспроизведение сделано по самым последним технологиям. Таких кинотеатров четыре на всю Европу! Пока еще мало у кого есть лазерное звуковоспроизведение с цифровой системой. Достаточно сказать, что при создании этого кинотеатра мы потратили на установку оборудования раз в пять больше времени, чем у нас уходит в любых других проектах.

«ИК». А какие еще преимущества у вашего кинотеатра?

Пол Хис. Мы стараемся показывать хорошую продукцию и предлагаем хорошее обслуживание, чтобы люди чувствовали себя гостями. Они могут взять поп-корн и кока-колу. У нас есть небольшой магазин одежды.

Мы думаем, что тех, кто захочет вложить деньги в кинотеатры, будет все больше и больше. Для нас это хороший стимул для расширения бизнеса. Мы сможем привозить в Россию больше хороших картин. Хотим и сами построить еще несколько кинотеатров в Москве: сейчас выбираем подходящее место.

Работая с российскими партнерами (среди них такие компании, как «Гемини Фильм Интернешнл», «Ист-Вест» и другие), мы выбираем из той продукции, что они закупают для России. В результате каждый месяц показываем примерно четыре новых фильма. Чтобы расширить аудиторию и дать людям возможность ходить в кино со своими детьми, мы иногда показываем семейные картины. Подержав фильм на экране две-три недели, мы выпускаем следующий. Случаются исключения: например, «Скала» с Шоном Коннери шла четыре недели подряд, поскольку все билеты раскупались. Это был большой успех. Столь же популярным был «Стриптиз» с Деми Мур. Удивительно: в Штатах этот фильм не собрал большой кассы. Понятно, что многие стремились посмотреть картину, потому что там снимается Деми Мур, это об Америке и т.п. С другой стороны, вопреки нашим ожиданиям, «Максимальный риск» с Ван Даммом не стал бестселлером.

Мы думаем и о новинках. О таких, скажем, хитах, как «Торнадо», «Джерри Магуайер», «Народ против Лэрри Флинта», «Собственность дьявола». Всю продукцию нам помогают рекламировать наши постоянные популяризаторы — «Радио 7» и «Эхо Москвы».

Услуги, которыми москвичи готовы воспользоваться в здании кинотеатра

Содержание услуги	Доля респондентов, готовых воспользоваться данной услугой
• Посидеть и пообщаться	50
• Послушать небольшой концерт до или после фильма	29
• Пообедать в небольшом ресторане в здании кинотеатра	25
• Отвести ребенка в комнату для игр	17
• Поиграть на игровых автоматах	17
• Узнать о новостях округа, района; встретиться с представителями местной власти	17
• Получить информацию о текущей культурной жизни Москвы	12
• Побольше узнать о кино из лекций, специальных изданий и т.п.	9
• Воспользоваться охраняемой автостоянкой	6

%

«ИК». Влияет ли зрительская реакция на дальнейшее формирование репертуара?

Пол Хис. Мы стараемся показывать такие фильмы, герои которых были бы близки русским людям. Очень тщательно работаем и с расписанием: на утренних сеансах показываем то, что может привлечь подростков, а вечерами — взрослых.

«ИК». Сколько билетов должно быть раскуплено, чтобы вы сочли сеанс прибыльным?

Пол Хис. Мы покрываем свои расходы, если продано 40 процентов билетов — это от семисот до тысячи в будний день и около двух тысяч в выходные. То есть если в течение недели нас посещают от пяти с половиной до семи тысяч зрителей, мы называем бизнес удачным.

«ИК». А кто забредает к вам на ночной показ?

Пол Хис. Ночью к нам приходят, разумеется, те, кто не пользуется метро.

«ИК». И никаких «проблемных» посетителей?

Пол Хис. За все это время проблемы были лишь дважды. Один раз кто-то пытался стащить какие-то вещи из магазина. Еще один инцидент — посетитель курил в зале. Но на такие случаи у нас есть охрана.

«ИК». Много пижонов, которые приходят не потому, что им интересен фильм, а чтобы себя показать и других посмотреть. Вы уверены, что людей интересуют именно фильмы? Может быть, их привлекает псевдозаграничная атмосфера?

Установки москвичей в отношении кинотеатров

Формулировка вопроса и варианты ответов	Распределение ответов (в процентах к числу опрошенных)
Если неподалеку от вашего дома появится кинотеатр нового типа, в котором вы всегда сможете выбрать фильм по вашему вкусу, то как часто вы будете его посещать?	
• раз в неделю и чаще	11
• чаще, чем раз в месяц	24
• хорошо, если выберусь раз в месяц	24
• несколько раз в год	19
• один раз в год или еще реже	18
Какую наибольшую сумму вы готовы заплатить за один билет в кинотеатр нового типа на фильм, который вам очень нравится?	
• даже 10 тысяч рублей для меня слишком дорого	29
• 10 тысяч рублей	40
• 20 тысяч рублей	18
• 30 тысяч рублей	8
• 40 тысяч рублей	5
С кем вы скорее всего будете посещать кинотеатр нового типа?	
• скорее всего, один (одна)	10
• с другом (подругой)	34
• с компанией друзей или знакомых	14
• с членами своей семьи	41
В кинотеатре нового типа кроме самого кино может быть много дополнительных возможностей. Как вы к ним отнесетесь?	
• мне важно посмотреть фильм, а остальное меня не интересует	39
• кроме просмотра фильма для меня важно, чтобы в кинотеатре были и другие развлечения и услуги	61

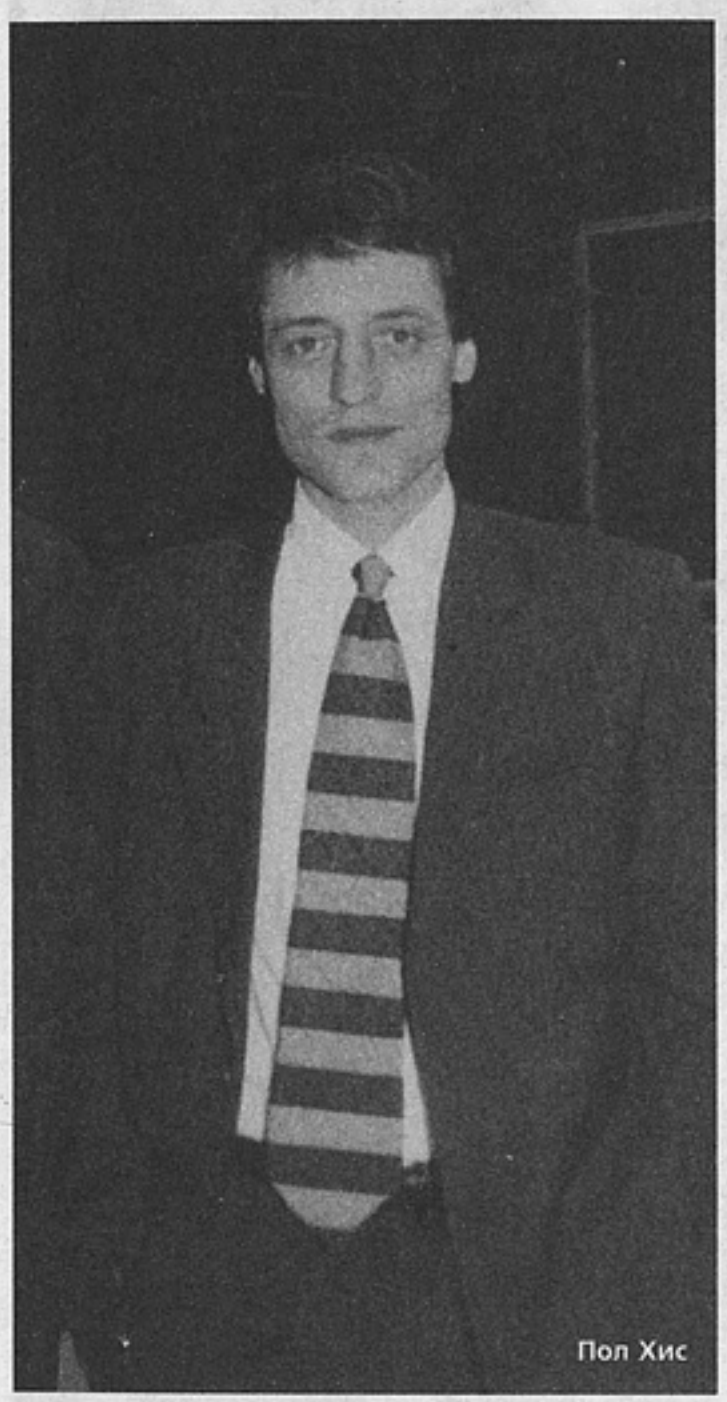
%

Таблицы и текстовые иллюстрации, использованные в данной подборке, взяты из социологического исследования «Пойдут ли москвичи в кинотеатры», проведенного под руководством В.Магуна.

Пол Хис. И то и другое. Речь идет о десятках тысяч посетителей, побывавших у нас с момента открытия в октябре прошлого года. И было бы странно думать, что их интересует только атмосфера. Все знают, что Америка — это Голливуд, это самый успешный производитель кино в мире, так что зритель уверен в качестве фильмов, которые мы показываем. Все знают Мадонну, Джеймса Дина и Мэрилин Монро. Людям нравится то, как американцы делают и показывают кино.

Мы показали и несколько российских фильмов и продолжим эту практику в дальнейшем. Однако зрители больше хотят видеть голливудские фильмы.

«ИК». Вы не опасаетесь, что когда люди пресытятся американизацией, произойдет то же, что и с рестораном «Макдоналдс»? Несколько лет назад в него было не попасть из-за очередей, из провинции приезжали в Москву на пару дней, только чтобы только посмотреть, что это такое. Сейчас же ничего подобного нет.


Пол Хис

Пол Хис. Разница в том, что каждые несколько недель мы, в отличие от «Макдоналдс», получаем новую продукцию.

«ИК». Какой процент вашей московской аудитории составляют иностранцы?

Пол Хис. До недавних пор 95 процентов были русскими, остальные — иностранцы.

«ИК». Не было ли у вас ощущения, что иностранцы выглядят менее торжественно, поскольку не рассматривают посещение кинотеатра как выход в свет?

Новые кинотеатры — это учреждения культуры, куда, с наибольшей вероятностью, придут сравнительно обеспеченные, воспитанные в образованной семье, имеющие дома хорошую зарубежную технику, активно интересующиеся видео молодые люди.

Пол Хис. Американцы более непосредственны в выборе одежды, чем европейцы. Джинсы и майка — это привычно для всех. Люди посещают церковь, кинотеатр или кафе в одной и той же простой, располагающей к отдыху одежде. Но мне нравится, что местная публика приходит к нам, нарядно одевшись. Это значит, что люди испытывают уважение к нашему заведению. Мы это ценим и стараемся создать атмосферу праздника. Специально для посетителей у нас открыты кофейня и магазин, а перед каждым сеансом мы показываем шоу.

«ИК». Ваш «шоумен» многим кажется вульгарным.

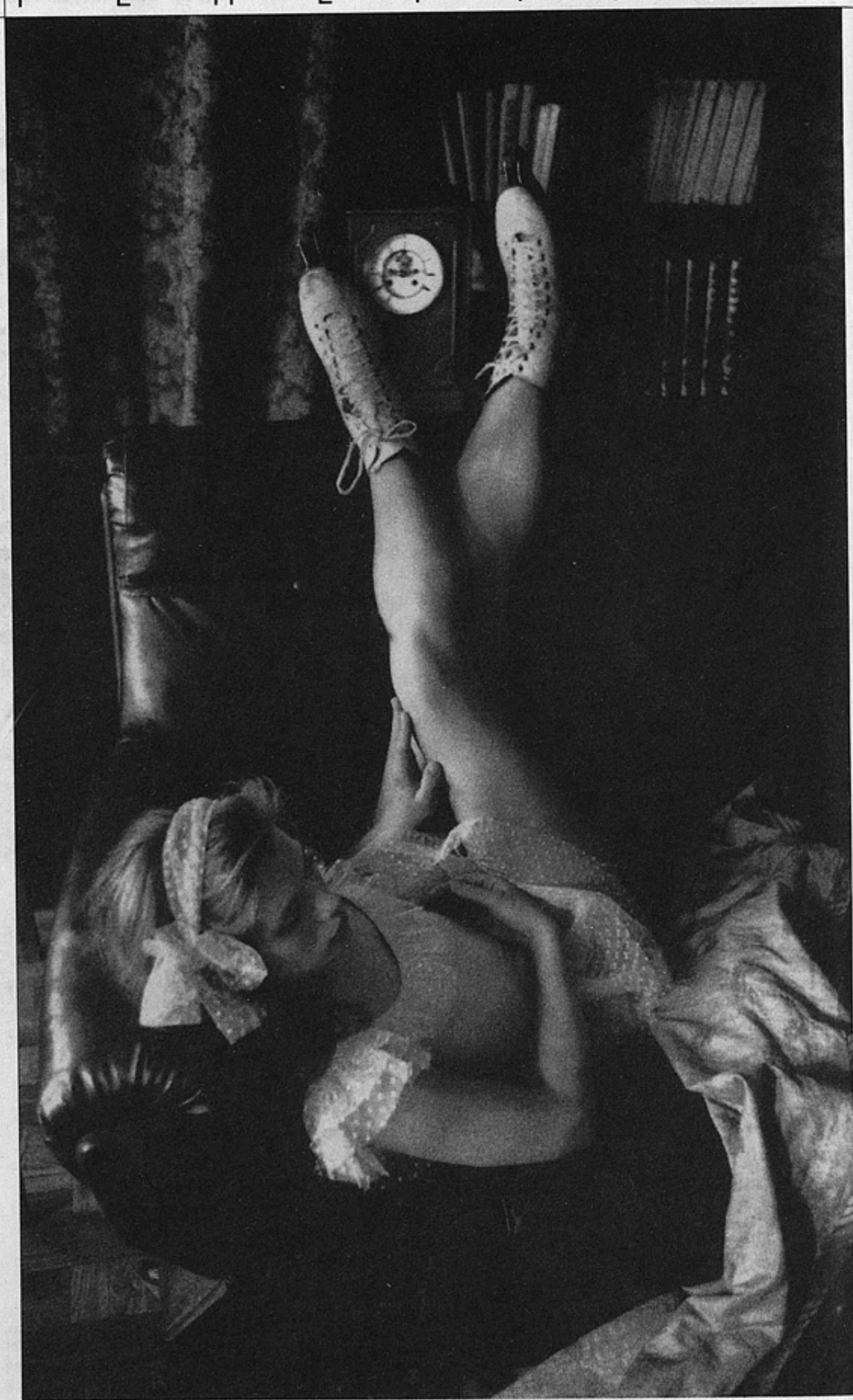
Пол Хис (*обращаясь к секретарше — на английском*). Говорят, что тот парень, делающий шоу, вульгарен. Это так?

Секретарша (*смотрит непонимающе и отвечает по-русски*). Он абсолютно нормальный. Ту публику, которая у нас собирается, он устраивает. Может быть, у кого-то завышенные требования. С такими в театр ходить, а не в кино.

Пол Хис. По выходным мы предлагаем разные шоу. У зрителей есть возможность выиграть призы. Они расслабляются и получают удовольствие. Я впервые слышу, что кому-то не понравилось. Хотя, может, и не без оснований... В любом случае, мы попробуем что-то новое.

Записал Г.Р.

Р Е П Е Р Т У А Р



**«Линия жизни»,
режиссер П.Лунгин**

А В Т О Р Е Ц Е Н З И Я

ПАВЕЛ ЛУНГИН:

«Я стал профессионалом»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЛИДИЯ МАСЛОВА

За свою недолгую, но заметную режиссерскую карьеру Павел Лунгин успел зарекомендовать себя как один из наименее «провинциальных» отечественных авторов. Страна проживания в данном случае не имеет значения: можно обосноваться в Америке и снимать кино про американскую действительность, но из каждого кадра будет ясно, что «у советских собственная гордость». Говоря об отсутствии провинциальных комплексов, я имею в виду не только способность контактировать с западными продюсерами и создавать кинопродукцию для внешнего рынка, но и понимание, что национальная самобытность — частный случай самобытности индивидуальной, а никак не наоборот. У Лунгина это понимание отразилось в не совсем традиционном для отечественного кинематографа, субъективно романтическом взгляде на взаимоотношения внутреннего и внешнего мира, персонажа и среды.

В «Такси-блюз» абсолютно русские герои в абсолютно русском контексте вступали в отношения, делавшие место и время действия несущественными при всей насыщенности и конкретности окружающей среды. Свежая, едва ли не впервые открытая изобразительная энергетика только-только очнувшегося от застойной спячки мегаполиса соперничала с напряженностью психологической атмосферы в крошечном пространстве, ограниченном четырьмя стенами.

В «Луна-парке» полюбившаяся Лунгину урбанистическая среда затвердевала, как остывающий асфальт, сохраняя отпечатки вневременных и вненациональных архетипов и пугая полной дегуманизацией. Рискованно прибавив в «Луна-парке» несколько пунктов по шкале визуальной агрессии, режиссер, по-видимому, и сам почувствовал некоторую «потерю качества при выигрыше темпа», нарушение баланса между формальной экспрессией и психологической глубиной, столь элегантно достигнутого в первом фильме. Так или иначе, по внутреннему ощущению или по внешним обстоятельствам, в следующей картине — «Линия жизни» — Лунгин решил ослабить натиск и, не изменяя своим сказочно-мифологическим ориентирам, посмотреть на них с некоей дистанции, сквозь легкую дымку жанровых условностей. Правда, дымка превратилась в настоящую дымовую завесу, за которой с трудом угадывается первоначальное намерение смешать в легкий коктейль волшебную сказку, авантюрный анекдот и щепотку настоящей русской сентиментальности. В результате «французского монтажа» задуманная постиндустриальная черная комедия превратилась в усредненный постсоветский боевик с изрядным количеством чисто российских, до боли родных, мелких содержательных неувязок и нестыковок, иногда довольно существенно затеняющих смысл фильма.

«Линия жизни».
На первом плане: Папа — А.Джигарханян, Филип — В.Перез

«Линия жизни»
Авторы сценария П.Лунгин, В.Перез
при участии П.-А.Сальфати, В.Мережко
Режиссер П.Лунгин
Оператор М.Терран
Художники В.Аронин, Э.Георгис
Композитор П.Андреаккио
В ролях: В.Перез, Т.Мещеркина, А.Джигарханян, Д.Певцов, В.Ларионов, А.Пятков, В.Стеклов, А.Балуев, Л.Борисов
IMA-Films, UGS images, издательская группа «Прогресс» при участии «Мосфильм-сервис»
Франция — Россия
1996

Лидия Маслова. Чем отличалась «Линия жизни» от ваших предыдущих фильмов изначально, на уровне сценария?

Павел Лунгин. Изначально я хотел, чтобы это был «игровой», несерьезный фильм. Бывают картины, которые напрямую обращены к каким-то проблемам, которые переделывают реальность и с которыми ты себя отождествляешь по внутреннему ощущению. А «Линия жизни» задумывалась как фильм-игра. Не то чтобы просто развлечение, но фильм, предлагающий форму, не связанную напрямую с жизнью. Такой фильм не творит свой миф, а оперирует уже готовым набором.

Л.Маслова. А откуда берется этот набор?

П.Лунгин. Не знаю. Из воздуха.

Л.Маслова. Или из кино?

П.Лунгин. По-моему, сама жизнь уже давно формируется под влиянием кино. Я это чувствую, хотя довольно мало насмотрен, скорее начитан. Из-за этого мне иногда приходится изобретать трехколесный велосипед. Но, с другой стороны, отсутствие начетнического кинообразования часто помогает мне сохранять свободу.

Л.Маслова. Как раз свободное проявление авторской воли, ничем не ограниченный режиссерский волюнтаризм, из которого вытекали все достоинства и недостатки ваших фильмов, практически не чувствуются в последней картине. Строго говоря, в ней вообще трудно узнать вашу руку.

П.Лунгин. Я обожаю этот фильм и нахожу его очень трогательным. Но мне кажется, я нарушил в нем какой-то ритм, что-то повредил своими же руками. Может быть, изначальный компромисс заключался в том, что нужен был герой француз. Выяснилась странная вещь. Оказалось, что мир французской жизни и мир русской жизни не монтируются. Представлялась очень заманчивой идея показать, как они соприкасаются, не понимают друг друга, порождают какие-то смешные ситуации. Но имен-

но потому, что это очень разные миры, они обречены на поверхностное взаимодействие. Я так и не смог углубиться в любимый мной мир русского беспредела, но и во француза я не смог глубоко войти, поскольку надо было все время заниматься русским миром. Два мира столкнулись поверхностно. Может быть, потому, что я снимал не про конкретных людей, а вообще про француза и про русских. Вероятно, сложность была в том, что герой уже по национальности чужд той среде, в которую он попадает, и это отодвигает на второй план конфликт принципов «нормального» человека и мафиози. Может быть, надо было делать фильм не о французе, а о каком-нибудь младшем научном сотруднике, который попадает в мафиозную среду и начинает учить гангстеров: «А вот у Копполы в «Крестном отце» было по-другому, вы живете неправильно, настоящие мафиози так себя не ведут...»

Л.Маслова. Но кроме русского и французского в картине есть еще и третий мир — Восток, Азия.

П.Лунгин. Азию во многом вырезали при монтаже.

Л.Маслова. То есть именно та линия сказочного, волшебного, мистического, которая могла многое связать, была отсечена?

П.Лунгин. Конечно. Из двух с половиной часов остался час сорок. Я до конца еще не осмыслил, что произошло с этим фильмом, но иногда вижу во сне, как я его монтирую. Я был очень счастлив, когда снимал его, как и все, кто на нем работал. Но с ним случилась какая-то мистическая история. Я иногда думаю, что если я разбогатею, то, может быть, перемонтирую его.

По воспитанию мы готовы к идеологическому давлению, но, как выяснилось, совершенно не готовы к давлению экономическому. Экономическое давление — это когда твой продюсер душит тебя в объятьях и говорит, что ты гений и сделал потрясающую картину, но ты тоже должен его понять: надо выпускать фильм, надо, чтобы сотни тысяч людей его посмотрели, и вот эта сцена, наверное, слишком длинна, и здесь надо вырезать, и в конце концов все это в твоих интересах и все это как бы по-хорошему. К этому я был внутренне не готов. Я до этого снял всего два фильма, и они были откровенно некоммерческие.

Л.Маслова. Вы согласитесь, что язык ваших прежних картин был довольно агрессивным, в отличие от «Линии жизни», в которой нет агрессии, а следовательно, отсутствует и энергетика?

П.Лунгин. Да, но можно полагаться только на энергетику, а можно еще и на эстетику.

Л.Маслова. А в чем разница между эстетикой и энергетикой?

П.Лунгин. Во всем. Такая же разница, как между стулом в стиле ампир и электрическим стулом. Мне захотелось чего-то более сказочного, экзотичного, и здесь многое зависело от оператора: сможет ли он увидеть то, о чем думаю я, и увидеть так, как я это вижу. Денис Евстигнеев меня в этом смысле избаловал, мне не надо было особенно беспокоиться об изображении. И мне всегда казалось, что так и должно быть с любым оператором. Может быть, на этот раз надо было остановиться и посмотреть: а то ли он вообще снимает? Мануэль Терран немножко все усреднил, не было той остроты, которая была мне нужна. Вообще надо было снимать фильм с русским оператором, который был бы способен почувствовать стёб. Но это опять же проблема общения с продюсером. Он говорит: «Давай сделаем европейскую картину, найдем хорошего оператора...» И вроде бы Терран хороший оператор — он снимал, например, «Дикие ночи» Сирила Коллара.

Л.Маслова. Тогда понятно, откуда эта блеклость...

П.Лунгин. Но там была хотя бы какая-то нервность... Я искал подвижную камеру, он меня, конечно, совсем не понимал, и я его тоже.

Что такое «европейский» фильм и куда уходит его большой бюджет? Двойная группа: французы и дублирующие их русские. Друг друга они, прямо скажем, недолюбливают. Прежде я снимал свои фильмы «по-семейному», а тут вдруг оказался в ситуации производственного конфликта. Мне казалось, я из нее вышел, но, вероятно, я ошибся. Конечно, этот оператор двигался как-то не так, как хотелось бы, и мы выходили в основном на крупных планах. Но это еще и про-

блема монтажера — это тоже был француз, а не моя обычная монтажерша. Мне дали монтажера-звезду, который без меня это все складывал и, видимо, в каком-то сговоре с продюсером давил на меня «снизу». Я всегда монтировал свои фильмы как бы не по правилам и даже бравировал этим. А «Линия жизни» смонтирована «правильно», и в этом была ошибка. Я вырезал несколько сцен, которые очень любил, и это обеднило картину. У меня никогда не было такого потрясающего материала — столько игры, столько импровизации, столько радости. Как я теперь понимаю, продюсеры пытались (не говоря мне) сделать из этого материала фильм action. А я хотел снять черную комедию, где отрезанная голова производит не больше впечатления, чем соленый огурец, но при этом люди следят, чтобы никто не курил и все мыли руки перед едой. Хотелось, чтобы получилась сказка о Буратино в Стране Дураков, в стране с перевернутыми понятиями, где все запрещенное разрешено, и наоборот. Я задумывал историю человека, который со своими представлениями приходит в мир, живущий абсолютно вне морали, и это рождает забавные ситуации.

Л.Маслова. По-видимому, окончательно изгнать иронию и сделать однозначный обычный боевик все же не удалось, судя хотя бы по тому, что после «Линии жизни» вы обзавелись ярлыком «русский Тарантино». Но, по моему субъективному ощущению, этот титул можно дать вам только от противного. Тарантиновские гангстеры действительно дети с невинными голубыми глазами, и они могут убить случайно, по небрежности. У вас в первой же сцене достаточно посмотреть в стальные глаза Балуева, который еще ничего криминального не сделал, а уже ясно: детские игры кончились и уйти отсюда живым можно, только если очень повезет.

П.Лунгин. Но в то же время мои персонажи все-таки дети: в том, как они зависят от Папы, как они прячут сигареты и тайком бегают за мороженым. И как дети, они вне морали. Вот, пожалуй, единственное, что объединяет мой мир и тарантиновский,— полная аморальность. Заслуга Тарантино в том, что он произвел сдвиг в четких представлениях американцев о добре и зле, но языковых открытий у него нет.

Л.Маслова. Ну, у кого сейчас могут быть открытия?

П.Лунгин. У Линча не так давно были открытия, у Кустурицы.

Л.Маслова. Да, с такими предпочтениями Тарантино должен был показаться вам несколько прозаичным и пресным, чересчур реалистичным.

Но если рассматривать волшебные сказки про мафию в плане их связи с реальностью, не кажется ли вам, что романтизация преступного мира актуальна в благополучном скучном обществе, а в России вся эта мафиозная романтика может забавлять людей только с очень крепкими нервами? Или ваш собственный, а не продюсерский замысел вообще заключался в другом?

П.Лунгин. В нашем обществе еще ничего не оформилось до конца, в том числе и мафия, и вряд ли когда-нибудь оформится. Никакой угрозы нашествия русской мафии на Запад на самом деле нет. Все это непрофессионально и самодеятельно: один блатной, один боксер, два чеченца... В отличие, например, от итальянской мафии, которая держится на принципах семьи и религии, у наших бандитов нет такой серьезной основы, и все это больше напоминает стройотряд: случайные люди, объединенные стремлением к большим деньгам.

А если говорить в более широком смысле, то русская мафия как бы вовсе и не мафия, а весь народ. Если раньше звали вступать в комсомол, то теперь вся страна шагнула в этот двойственный криминальный мир, причем с какой-то необычайной легкостью и добротой. И все хорошие. «Я, конечно, тебя убью, но парень ты хороший. Ты меня уважаешь, и я тебя уважаю». Может быть, это прекраснодушие, но я увидел какую-то размытость и амбивалентность русского зла. При всем его ужасе это форма народной жизни, разновидность доброты и способ выживания.

Л.Маслова. Если для вас было принципиально, что действие происходит в России, почему тогда в фильме так мало примет русской жизни, специфических деталей русского быта? Кроме эпизода в начале, с ушанкой, никакие местные «реалии» не обыгрываются. Получился довольно замк-

нутый мир, в общем-то, вне пространства и времени.

П.Лунгин. Мир комедии всегда замкнут. И потом все эти «приметы» я умею делать, а мне хотелось попробовать что-то, чего я еще не умею. Я хотел посмотреть, смогу ли я оторваться от своей питательной среды и сделать вненациональный фильм.

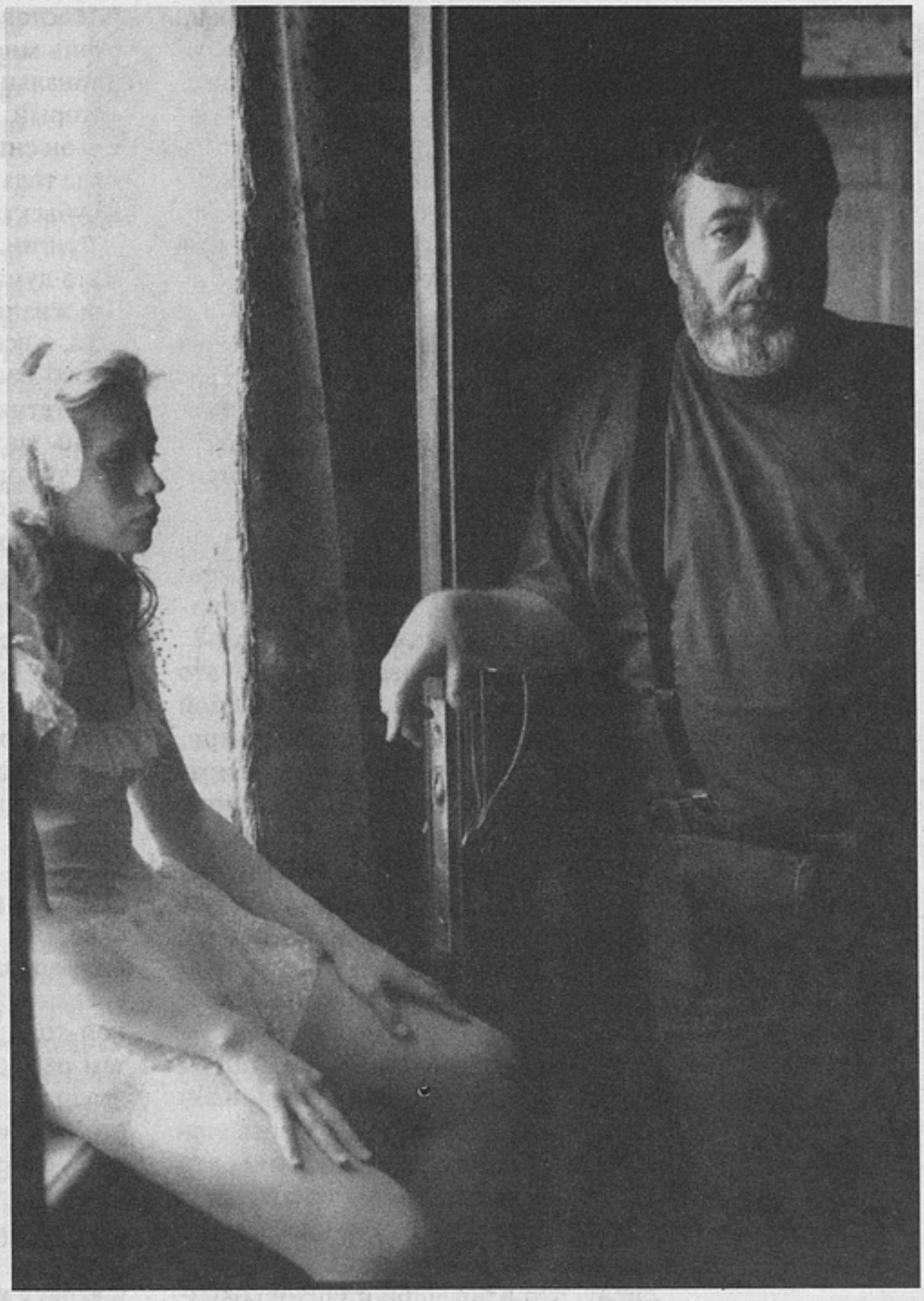
Л.Маслова. А это вообще возможно?

П.Лунгин. По-видимому, нет. Ясно одно: я не хочу заниматься теми проблемами, которые популярны сейчас во Франции, — они ограничиваются пределами узкого семейного круга. Мне не интересно, например, смеяться над рогоносцами. А действительно увлекательные ситуации и нестандартные проблемы возникают только в России, и так было всегда.

Л.Маслова. Если «Линия жизни» все-таки комедия, то кажутся несколько неуместными моменты чистого, неразбавленного пафоса, которые преподносятся на полном серьезе. И эти моменты со своей стороны, помимо тривиального монтажа, тоже разъедают последние остатки комедийного слоя. Например, патриотический монолог Папы, пролетающего над Россией.

П.Лунгин. Но это же явно смешно — слышать такие вещи от бандита.

Л.Маслова. По-моему, Джигарханян недостаточно ироничный актер для таких игр. Это, впрочем, относится ко всему составу — вам не удалось никого заставить «сойти с резьбы», отклониться от привычной колеи, выйти за рамки привычного имиджа. Самое живое впечатление, как ни странно, производит довольно среднеодаренный Винсент Перез: он, по крайней мере, старается доказать, что он актер. Остальные, видимо, думают, что они и так уже актеры.



Т.Мещеркина и П.Лунгин на съемках фильма «Линия жизни»

П.Лунгин. Во Франции считают как раз наоборот — что все играют хорошо и забивают Переза. Я как режиссер тоже доволен нашими актерами. Мне было интересно и приятно работать с ними. А им со мной. Джигарханян сказал даже, что роль Папы — лучшая его роль. Что же касается Переза, то он, конечно, не самый одухотворенный артист, привыкший, в основном, к статуарным ролям (как, например, в «Индокитае»), зато красавец, единственный француз, который входит в десятку самых сексуальных актеров по голливудскому рейтингу. Ему хотелось вырваться из оболочки «красавца», хотелось что-то играть, и он ждал от меня, что я ему в этом помогу. Я не думаю, что он был оптимальным исполнителем для этой роли. Но начинаешь убеждать себя: конечно, ты сможешь, конечно, ты из него выжмешь то, что тебе нужно. Однако, если не считать нескольких мгновений, он так и не вышел из привычной колеи.

Л.Маслова. Как вы себе представляли женскую роль и кого вы искали: роковую женщину, сказочную принцессу, воплощение «русской души»?

П.Лунгин. Мне хотелось, чтобы это была совсем девочка, но со страшной жесткостью и властностью внутри, такой дикий ребенок. Когда выбираешь актера, поддаешься искушению и иногда обманчиво чувствуешь, что ты все можешь, что ты наполнишь любую форму, придашь ей сложность и содержание. Мне казалось, что Татьяна Мещеркина внешне подходит: такая бледная, странная, неопределенного возраста девушка, которая вдруг становится страшной, потом вдруг обмякает и по какой-то русской «логике» разрушает себя и снова становится жесткой. Я предполагал, что это должно быть нечто, лежащее вне сферы культуры, этакий «зверек». Я вырезал замечательную любовную сцену, что в большой степени сократило ее роль.

Л.Маслова. Кажется, первоначальное название фильма было другим, оно совпадало с названием песенки Эдит Пиаф, которая могла бы стать лейтмотивом.

П.Лунгин. Да, «Жизнь в розовом свете» — это было хорошее название. Я представлял себе историю провинциальной девушки, для которой пределом романтических мечтаний был «Мулен Руж» (на самом деле — пыльное мерзкое место), и в конце концов ее мечты странным образом сбылись... Но это название было уже использовано, так называлась какая-то книга, и нам прислали по этому поводу письмо. Тогда мы наскоро придумали «Линию жизни». В общем, у этого фильма несчастливая судьба.

Л.Маслова. Везение, конечно, значит очень много, но у вас репутация рационального человека и режиссера, который тщательно осмысляет все, что он снимает, и вы, наверное, видите не только объективные неудачи, но и субъективные просчеты...

П.Лунгин. Я над фильмами как раз мало думаю, я много думаю вообще, над жизнью. Я пытаюсь идти от чувства, и все мои картины как раз очень плохо рассчитаны. Они сделаны на энергетике. И этот фильм был бы очень хорошим, если бы я не задал ему чужого, навязанного ритма. Всегда приходится проламывать свою правоту физической силой, энергией. И поэтому тебе верят. Здесь этого не было, наверное, потому, что я сам себе не до конца поверил. Может быть, на этом фильме из-за двух параллельных команд, из-за того, что не было людей, которых я любил, я впервые в жизни стал немножко профессионалом, впервые постиг страшное одиночество режиссера. Об этом много написано и сказано пошлостей, но одиночество это какое-то космическое. Все дают тебе советы, все хотят тебе добра, и все на самом деле тебя убивают. Я думаю, что попался на какой-то простейшей вещи, которую там режиссеры постигают в возрасте двадцати лет. Но так как я самоучка, я этого не знал. Когда говорят: «Вы хотите выйти в четырех кинотеатрах или в тридцати?» — вопрос ставит тебя в тупик, начинаешь задумываться: может, я чего-то не понимаю, может, я варвар и дурак?.. Но главное, что в моем случае, навязывая мне свою волю, дабы повысить коммерческий потенциал фильма, ошиблись-то все же они...

НИНА ЦЫРКУН

Отчаянные поиски Мадонны

— Where is my going?
— Don't ask anymore...
Из фильма «Эвита»

Говоря о мюзикле Алана Паркера «Эвита», следует прежде всего говорить о Мадонне и, может быть, только о ней.

Сам фильм события в истории кино не делает; разве что в личной творческой истории Паркера и соавтора сценария Оливера Стоуна, давно мечтавших осуществить этот проект. Обыкновенная экранизация, без всяких попыток хотя бы что-то там приспособить к нуждам современности. Когда Боб Фосс ставил «Кабаре», он удалил все танцевальные сцены на улице, потому что в ходу была достоверность; когда Паркер ставил «Багси Мэлоун», шутки ради всех актеров заменил детьми. На этот раз все сделано один к одному: хор и кордебалет поют и пляшут где ни попадя, Антонио Бандерас (Че) в роли брехтовского остраненного комментатора и одновременно болтовского «простого человека» одновременно прозой вообще не изъясняется, как и Мадонна Луиза Вероника Эвита Чикконе. Есть автоцитаты — из «Стены» (длинные очереди людей, направляющихся к той или иной «мясорубке»). Впрочем, налицо все паркеровские трейд-марки с их неистребимой английскостью — хорошим вкусом, ироничностью, элегантностью. И потому в фильме удалось избежать пошлости, которая проникла бы в него, задумай авторы всерьез делать постановку о жене диктатора, об аргентинской Надежде Аллилуевой. Политический же подтекст вообще смикширован до предела; зрителю понятно, что Хуан Перон не всем нравился, что в стране было не все в порядке со свободой слова и прочими правами человека, но тем не менее Джонатан Прайс в этой роли всегда весь в белом и безупречно корректен — хотя что

«Эвита» ***(Evita)***
Авторы сценария **Алан Паркер, Тим Райс, Оливер Стоун, Эндрю Ллойд Уэббер**
Режиссер **Алан Паркер**
Оператор **Дариус Хонди**
Композитор **Эндрю Ллойд Уэббер**
В ролях: **Мадонна, Антонио Бандерас, Джонатан Прайс и другие**
Synergy Pictures — Dirty Hands Prod. — Hollywood Pictures — Summit Entertainment
США
1997

ему остается на подпевках? Да и вообще политическое кино сейчас настолько не в моде, что не было смысла и затевать политпросвет. Может быть, риск вышибли риском: имя Мадонны достаточно провокационно, чтобы осмелиться поставить его рядом с национальным кумиром великого латиноамериканского народа, чтобы назначить поп-звезду на за-

должает. Одержимость сменой обликов у нее лишь обратная сторона боязни потерять себя. От блондинки к брюнетке и опять к блондинке, от девственницы к блуднице, от поп-певицы к актрисе, но всегда оставаясь узнаваемой, — нескончаемая гонка по кругу. Ей так хотелось сниматься в роли певички из ночного клуба в «Дике Трейси» Уоррена Битти, что

«Эвита». Эва Перон — Мадонна

главную роль долгожданного боевика. А в Аргентине и в самом деле возникли в связи с этим народные волнения, и уличные эпизоды пришлось за те же деньги снимать в далекой холодной Венгрии, в Будапеште.

И Мадонна, как всегда, когда она появляется на сцене, все стянула на себя. С фильма Сьюзен Сейдельман «Отчаянно ищу Сьюзен», где Мадонна сыграла самое себя, она, как бы ни перевоплощалась, себя играть и про-

она вложила в фильм 30 миллионов. Двойственность — ее природа, и она сыграла хладнокровную убийцу у Ули Эделя («Тело-улика»; точный перевод — «Корпус доказательств»), которая плачет настоящими слезами. Ее лицо давно превратилось в маску (с годами слой тона становится все толще и скрывает мимику, даже непроизвольную), что невольно ассоциируется с образом Греты Гарбо (особенно с уложенной волосок к волоску

прической и бровями дугой), последним фильмом которой стала «Двуликая женщина». Но еще больше она напоминает Мей Уэст, построившую свой имидж на вульгарности, выбросившую на рынок свою сексуальность и втихаря посмеивавшуюся над теми, кто балдел от ее откровенности, и теми, кто балдел от ее наглости.

Эвита — подарок Мадонне. Взлет от полной безвестности к вершине славы и всеобщего обожания, смесь пошлости и утонченности, шлюхи и святой, хрупкости и силы, страсть к красивой одежде и музыке — все это можно сказать как об Эвите, так и о Мадонне. За исключением того, что Мадонне не удалось найти мужчину, которого она могла счесть себе парой, в отличие от Эвиты, которой посчастливилось стать женой президента. И конечно, того, что Эва Перон умерла в тридцать три года, что, само собой, поставило ее миф вне конкуренции. (Когда один биограф, сравнивая Элизабет Тейлор с Мэрилин Монро, заметил, что Лиз — легенда студии «МГМ», а ММ — ее миф, Тейлор пришла в ярость: «Надо же, она, видите ли, миф, а я всего-навсего какая-то паршивая легенда! Мне что же, сдохнуть надо?»)

Мадонна умна; она не делает из своей героини настоящую святую. Что означает сцена, когда Эва, сидя перед зеркалом, не пускает к себе в спальню Хуана, только что ставшего из любовника законным мужем? Жесткий взгляд и чересчур уверенная походка, незаметное оттеснение президента с его места и идея стать вице-президентом, откровенный подкуп всего народа с помощью благотворительных супов и ботинок — все это Мадонна показывает без всякого стеснения. Возможно, потому, что подобное поведение не несет для нее черной этической окраски. Зато там, где следует показать стойкость («Я все еще стою...», — поет она на больничной койке), мужество, целеустремленность и — между прочим — верность, Мадонна искренна и очень убедительна. И опять плачет настоящими слезами.

Она, конечно, не женщина 50-х. У тех не могло быть таких бицепсов, которые изо всех сил пыталась скрыть художник по костюмам Пенни Роуз.(Между прочим, в двух эпизодах Мадонна появляется с явно округлившимся животиком, и зрителю непонятно, кто беременна — Эвита или Мадонна? Оказалось, все-таки Мадонна.) Но и в 50-е, может быть, даже лучше, чем в 90-е (в эпоху разгула феминизма), женщинам были ведомы некие тайны. «Эвита» — это фильм о том, как брюнетка незаметно становится блондинкой, золотоволосым ангелом. Хотя и с рельефно обозначенными мускулами.

Артистка и певичка Эва Дуарте Перон стала, в соответствии со своими замыслами, национальным кумиром, а образованки Раиса Горбачева или Хиллари Клинтон, как ни старались или ни стараются, до этого статуса не дослужатся. Потому что их присутствие в политике слишком реально; Эва же, обладая как раз тем, что по-английски дословно называется «присутствие» (presence), но означает некий сверхъестественный магнетизм, была не столько реальной женщиной, сколько символической фигурой. Не Золушка, но сделавшая-себя-женщина (первой подошедшая знакомиться к принцу), выставляющая напоказ свой статус, не старающаяся лицемерно скрыть свой образ жизни и свои пристрастия, экстравагантно одетая, блистающая драгоценностями и ласково улыбающаяся, страстная и наглая, она воплощала народный идеал: любая простолюдинка на ее месте одевалась бы так же и так же себя вела бы. Мадонна, в сущности, владеет тем же секретом обаяния и очарования, только трансформирует его в соответствии со вкусами 90-х. Не случайно в эпоху рейгановского пуризма ее травили; она пришла чуть раньше времени, но ее чуткие ноздри уже улавливали новые веяния.

Остается, однако, резюмировать, что работой в «Эвите» Мадонна настолько полно исчерпала потенциал своего дарования, что трудно представить, чем еще сможет она нас удивить. Хотя как знать; говорят, она большая интеллектуалка, читательница Рильке, Томаса Манна и Милана Кундеры, почитательница Фасбиндера. Так что на вопрос: «Where is my going?» («Куда лежит мой путь?») , лейтмотивом звучащий в мюзикле «Эвита», может, и преждевременно отвечать «Don't ask anymore» — «Об этом больше не спрашивай...»

ИГОРЬ МАНЦОВ

Человек в пейзаже

«Нас мало»
Автор сценария и режиссер **Ш.Бартас**
Операторы **Ш.Бартас, В.Сурвила, В.Дигимас**
Композитор **В.Копытько**
Звукооператор **В.Головницкий**
В ролях: **К.Голубева, П.Киштеев, М.Хидешима, С.Тулаев, Ю.Иноземцева, К.Еремеев**
Studio Kinema, Madragoa Filmes, Gemini Films, WDR
Литва — Португалия — Франция — Германия
1996

В давней картине «Чудак из пятого «Б» Ильи Фрэза был такой диалог:
— А мой папа в командировке.
— В Африке?
— Нет, в Сибири, у тофоларов.
— Это люди?
— Да, племя такое, очень маленькое. Папа ищет метеорит.
Литовцу Шарунасу Бартасу тогда, в 1972 году, было восемь лет. Вполне возможно, о затерянных в Сибири тофоларах он услышал в кино. Еще вероятнее, что кто-то из родных и близких побывал там «в командировке». Так или иначе, в 1986 году первокурсник ВГИКа сам отправился в романтическое путешествие к тофоларам. Результатом стала документальная лента «Тофолария» (совместно с С.Навасайтисом). А еще через десять лет Бартас, будучи автором двух полнометражных игровых фильмов, вновь проделал этот маршрут, чтобы снять картину «Нас мало». Фильм был показан в программе «Особый взгляд» Канна-96, а затем на анапском «Киношоке», где получил приз за лучшую режиссуру и награду кинокритиков. В ситуации неприсуждения Гран при такой расклад означал абсолютную победу.

В первом приближении работу Бартаса можно отнести к разряду этнографических. Цивилизованный чужак попадает в патриархально-первобытную среду, которая его закономерным образом отторгает. Ситуация, отыгранная во множестве отечественных лент. Можно вспомнить хотя бы «Пастораль» О.Иоселиани, где музыканты струнного квартета при-

езжают репетировать в грузинскую деревню. Иоселиани строил микрокосм своего фильма на основе реального бытового и речевого поведения обычных, неангажированных искусством людей, категорически отказываясь разрушать естественность их существования фабульными наворотами. «Очень многие мои коллеги, — говорил режиссер, — все время ждали, когда к концу фильма молодой человек изнасилует девочку. Вот тогда была бы сцена! Да, наверное, но мы вот так не делаем. Мы просто стараемся... не поступать бессовестно с той абсолютно безвыходной правдоподобностью, которая должна быть у нас на экране!»[1]

Вот и Бартас не позволяет себе сочинять сюжет. Вычитать подобие вразумительной фабулы из его картины не удается. Загадочная женщина (К.Голубева) добирается в далекое тофоларское селение на попутных вертолетах и вездеходах, проводит ночь в доме местного жителя, где подвергается нападению пьяных, невменяемых насильников, отвечает одному из них ударом ножа и уходит из деревни в лесную сторожку, возле которой туземец с ружьем убивает другого туземца, бредущего за героиней по пятам и, видимо, исполняющего роль лирического героя-любовника.

Конечно, два убийства и попытка изнасилования — дело нешуточное, но все же перед нами не элементы связной истории, скорее — фрагменты суровой таежной жизни. В конечном счете, степень «правдоподобия», при всем несходстве интонации, близка здесь к той, что двадцать лет назад отстаивал Отар Иоселиани. С другой стороны, понятие «все, как в жизни» носит сугубо конвенциональный характер. Что же означает угрюмая, безупречно стильная манера литовского режиссера? О чем это все?

По поводу предыдущих фильмов Бартаса французский журнал Positif язвительно заметил: «Три дня» и «Коридор» могли бы привлечь небольшую группу аскетов-отшельников. Впрочем, и аскеты найдут, где им заскучать»[2]. В «Пасторали» отсутствие изощренной фабулы компенсировалось жесткой ритмической организацией материала. Режиссер словно перекачивал в экранное пространство витальную энергию своих персонажей. Его крестьяне приносили в фильм говор, жесты, повседневные проблемы; впоследствии за монтажным столом документальное время их жизни коротко нарезалось на локальные сегменты — энергетические сгустки. Литовский режиссер отказывает своему зрителю даже в таких осколках живой социальности. В отличие от Иоселиани, он не документирует, а стилизует.

Бартас борется с человеческим началом. Энергетическим источником фильма выступает природа, причем природа чужая и незнакомая: чтобы достичь ее, отобразить на пленке, необходимо совершить длительное трудное путешествие. И энергоемкость картины обеспечивает не предкамерная бытовая реальность, а нетривиальный авторский жест, который имеет смыслообразующий характер и сообщает значительность экранному зрелищу. Снимая легендарную Тофоларию, режиссер принципиальным образом меняет систему зрения и восприятия. Бартас бежит социального, всего, связанного с привычным, то есть коллективным, восприятием мира.

Расхожее восприятие неподлинно, вот с чего он начинает. Мысль не оригинальная, однако режиссер утверждает ее на уровне визуальной структуры, а не посредством сюжетной риторики, как это обычно бывает. Зрителю предлагается созерцание эзотерической реальности нездешней природы (массовое восприятие тофоларского пейзажа в определенном смысле невозможно: его физически видит очень малое число людей) и вдобавок — максимально дискомфортным образом. Мало того что нет внятного сюжета, нет и монтажной нарезки, ритма. Гедонистический потенциал фильма почти нулевой. Критическая установка «коллективного зрительского тела», напротив того, максимальна. На просмотре в Анапе фестивальный зал, казалось,

---

[1] См.: Встреча с Отаром Иоселиани. 26 апреля 1978 года. — В сб.: «Беседы на втором этаже». М., 1989, с. 57.

[2] Positif, 1995, № 418, decembre, p. 50.

закипал от бесконечной ненависти и раздражения, и можно было кожей почувствовать лютое «томление духа», не находящее точек опоры в экранной ткани.

Оговорюсь, я отнюдь не имею в виду неподготовленного зрителя. Неуютно чувствует себя самый благожелательный и «продвинутый» гурман. Ибо Бартас попирает основополагающие законы кино, демонстративно разрушая «принцип фильмического удовольствия». Он все делает «наоборот», последовательно реализуя программную скуку.

Режиссер заставляет нетерпеливого зрителя долго смотреть. Он приучает его к неподвижному, немигающему взгляду. Люди так не глядят. Эта область визуального доступна только механической камере. Мы успеваем полностью идентифицировать себя с ней и присвоить чуждый человеческой природе взгляд. Это, конечно, иллюзия, но Бартас блистательно обыгрывает ее. По своей структуре кадры в фильме делятся на две категории: крупные и средние планы почти неподвижных людей, общие планы природы. Причем природный ландшафт неизменно «засоряется» человеческим существом, передвигающимся пешком, на оленях, лошади или вездеходе. Именно так: из-за боковой кромки кадра на самостийную природную территорию выползает подвижное пятно, пересекает пейзаж по причудливой траектории и скрывается с другой стороны. Этот изобразительный принцип соблюдается почти неукоснительно.

Природа изживает людей. Безучастная к их судьбе механическая камера неподкупно фиксирует процесс. Режиссер никак не корректирует эту внечеловеческую позицию, ибо всякий антропоморфизм поставлен тут под сомнение. Впрочем, отдельный человек, избавленный от фильтров социального зрения, никогда и не видит больше того, что показывает Бартас. Ведь жизнь, как фабула, происходит не в поле зрения, а в реальности воображения, то есть за границами кадра, за пределами видимого.

«Интересная история» рождается развитым социумом, движимым переизбытком витальной силы, общественным интересом к многообразию жизненных проявлений. Тофоларский народ вымирает. Энергия жизни и смысла здесь равна нулю. Эти люди пребывают как бы в беспамятстве, у них уже нет сил творить «историю» собственной жизни. И потому история их умирания показана с точки зрения «равнодушной природы», посредством механической фиксации.

Характерна сцена «народных гуляний», снятая Бартасом холодно и отстраненно. Вечер. Пустая хибара с обшарпанными стенами; в углу кровать, покрытая грязными простынями; скамьи вдоль стен. Не помнящие себя пьяные люди поют под баян какой-то поэтический бред, занесенный из цивилизованного далека, подобно ядовитому вирусу: «Мне нужна только ты, только губы твои, чтобы их целовать в ночи...» Нестройные голоса, мутные глаза, плоские лица, беззубые рты. Полутемная первобытная изба. Заснеженная Тофолария. Потом баянист затянет Есенина: «О моя утраченная свежесть...» — скорбит народная прапамять. Однако Бартас чужд комикованию и сарказму. Он не глумится, не подмигивает — наблюдает не удивляясь. Сцену изнасилования, вернее — покушения на изнасилование, Бартас снимает так, что драматическая кульминация, всплеск страстей увидены словно бы краем глаза: несбалансированные план-кадры, случайные, промежуточные, драматургически невыразительные эпизоды борьбы... В итоге только кровавое пятно на полу свидетельствует, что один из участников этой сцены умер, убит, а не свалился в пьяном беспамятстве, как остальные туземцы, лежащие вповалку там и сям в неверном свете наступившего утра. Когда камера отъезжает, жизнь и смерть на общем плане уже практически неотличимы.

Так, бесстрастная этническая зарисовка перерастает в эпическую картину обратного движения эволюции: духовного и физического угасания, глобального расчеловечивания. Культура борется с хаосом и распадом. Она поддерживает жизнестроительство, уменьшает энтропию. Культура отводит человеку достойное место в мироздании: от почетного до главного. Когда исчезает народ, разрушается модель мира, в которой за-

печатлена энергия выживания, и с нею вместе — сюжет, драма, интрига, сквозное действие, характер... Когда летучим эфиром испаряется последний смысл, тогда под угрюмую невменяемую песню идея культуры терпит поражение. Бартас изобретает художественную форму, противоречащую всем привычным навыкам восприятия, но идеально соответствующую представленной им коллизии хаоса и распада. Так выглядит мир, где культура не живет, где тайга превращает человеческую плоть в камень и пыль, а популярную музыку уподобляет завыванию ветра.

К середине фильма кадр начинает «засоряться» все больше и больше. Очередная монтажная склейка уже не «дожидается», пока человек исчезнет. Подвижные точки застревают в пейзаже, люди заполняют интерьер... Но в финале вновь восстанавливается природное равновесие: тело убитого туземца выносит из кадра водой. Все возвращается на круги своя. Вновь движение человеческих фигурок пронзает ослепительный ландшафт насквозь и механический взгляд следит, когда подвижная точка скроется за рамкой кадра. Время длится, пока в природе существует возмущение, привносимое человеком. Уничтожается человек, устраняется причина времени, заканчивается фильм.

Кира Муратова, блестяще контролирующая литературную условность, заставляет одного из героев «Перемены участи» произносить следующий монолог: «Нас так много. Я имею в виду людей. Толпы людей, как толпы звезд...» Показательное сродство! Во всех своих фильмах, а особенно поздних, Муратова разоблачает, выставляет напоказ общественную риторику, коллективный способ мышления. «Нас много!» — вот заповедное слово ее эксцентричных персонажей. Случайная (а может быть, и нет?) рифма проясняет авторские интенции Шарунаса Бартаса. «Нас мало» означает сознательное выпадение из системы речевых клише и социальных масок. В той же «Перемене участи» с пафосом утверждают: «Цивилизация давно определила роли: муж, жена, то, се...» Бартас благополучно избегает даров цивилизации. «Невозможно определить, какие дьявольские инстинкты заложены в порядочных женщинах...». Лишь в этом пункте замечаем совпадение: героиня Катерины Голубевой остается непроницаемой и непроясненной. Что, впрочем, противоречит системе коллективных представлений: общество прозрачно для критического разума.

Бартас доводит до предела природную склонность кинематографа тотально овнешнять мир, сводя его исключительно к зримой реальности. В большом кино дело обстоит иначе. В картине Майка Ли «Секреты и обманы» — победительнице Канна-96, где впервые отметили фильм Бартаса, зрителю попросту закрывают глаза на реальную сложность мира из соображений политкорректности, по правилам хорошего тона. Ему командуют словами нестареющей ленты Николаса Рэга: «Теперь не смотри» и подсовывают сладкую конфету. Общественное мнение обволакивает зрителя дымом сладостных иллюзий. Протест Бартаса против бесцеремонного выкручивания рук очевиден. Человек, работающий в кино с фабулой литературного типа, почти всегда заруливает в гавань определенной идеологии и, значит, закрывает глаза той или иной части зрителей. Ему никогда не удастся показать видимый мир без изъятий.

Фильм Бартаса настаивает на необходимости сугубо индивидуального зрения, что противоречит социальным и технологическим основаниям кинематографа, где реакция отдельного человека обусловлена перерастанием в реакцию массовую. «Индивидуальное» кино кажется визуальным графоманством. Любительские 8- и 16-*мм* ролики, живописующие семейный быт, — типичный образчик такого рода продукции. Картина Бартаса, однако, отличается по многим параметрам как от «большого» кино, так и от «домашнего».

Бартас создает свою реальность вдалеке от голливудского технологического чуда. Не покушаясь на недоступное чужое, он производит самодостаточный продукт. Пример для подражания отечественным мастерам экрана, которые, всерьез озаботившись международным признанием, снимают неумелые кальки с неорганичных для российской почвы западных образцов.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Катастрофа

«Автокатастрофа»
(«Авария», Chash)
По роману Джеймса Балларда
Автор сценария **Дэвид Кроненберг**
Режиссер **Дэвид Кроненберг**
Оператор **Пит Сушитцки**
Художник **Кэрол Спир**
Композитор **Хоуард Шор**
В ролях: **Джеймс Спейдер, Холли Хантер, Элиас Котеас, Дебора Ангер, Розанна Аркетт и другие**
Alliance
Великобритания — Канада
1996

Как водится последние годы, название этого фильма — Crash — трудно перевести во всей его полноте. Crash — автокатастрофа, авария — подозрительно схоже с crush — раздавливание, дробление, сжимание — то есть со словом, указывающим на процессы, сопутствующие катастрофе, но ею не исчерпывающимся. Но главное заключено в самом фонетическом облике слова, который можно было бы передать на русском звукоподражаниями типа «треск», «хруст» или «хрясь». К тому же словарь дает еще одно значение существительного crush — «сильное увлечение, обычно быстро проходящее».

Именно таким увлечением и оказался фильм Дэвида Кроненберга.

Показанный в Канне в мае 1996 года, он был выпущен на американские экраны только в марте 1997, на две недели позже, чем в Москве. Его показ во многих странах (Англии прежде всего) долгое время вообще оставался под вопросом. В течение десяти месяцев широкие круги кинолюбителей должны были довольствоваться рассказами тех немногих, кто видел фильм. Основная коллизия была уже всем известна: история людей, испытывающих сексуальное возбуждение во время аварий. Двузначное число половых актов, в том числе несколько гомосексуальных. Несколько трупов и горы покореженного металла. Если добавить к этому культовую репутацию Кроненберга, то причин для острого интереса к этому событию было более чем достаточно.

О фильме также см. в статье М.Трофименкова «Три main потока». — «Искусство кино», 1996, № 11. — *Прим. ред.*

Впрочем, подобные плюсы легко оборачиваются минусами; во-многом так оно и случилось. Самый радикальный проект канадского режиссера на поверку оказался самым мейнстримным — избранная им эстетика насилия, секса и искореженного металла показалась Кроненбергу настолько энергетической, а сюжет — откровенным, что он отказался от фирменных спецэффектов, визуальной напряженности и жесткого сюжета. Кроненберг посчитал, что извращенности в сюжете и так достаточно, чтобы еще увеличивать ее извращенностью чисто кинематографической. В результате получился несколько межеумочный фильм — недопустимо шокирующий для мейнстрима (фильмов типа «Основного инстинкта») и не дотягивающий до настоящего культового кино (типа «Тацуо» Чиньи Цукомото — истории человека, постепенно превращающегося в огромную металлическую конструкцию с убийственным сверлом вместо пениса). Возможно, особые надежды Кроненберг возлагал на нетрадиционный секс, однако в 90-е годы именно различного рода отклонения от так называемой нормы постоянно находятся в фокусе американского кино. И потому по мере распространения идей политической корректности девиации теряют свой художественный потенциал.

Судя по всему, самого Кроненберга в романе Джеймса Балларда привлекло не обилие секса, а идея взаимодействия человека и машины. Технология входит не только в жизнь героев, но и в их плоть — искореженным железом, нечеловеческими скоростями и перегрузками. И за этим проникновением Кроненбергу чудится огромный резерв духовной трансформации — единственное, что, по-видимому, его интересует.

В поисках путей духовного перерождения 90-е наследуют 60-м, но на смену миролюбивым «детям цветов» приходят «дети конца века», с въевшимся в кровь пессимизмом и готовностью ко все более жестким экспериментам. В этом смысле старые фильмы Кроненберга задним числом оказываются хрестоматией «методов» 90-х годов: «Муха» — трансформация тела с помощью биотехнологий; «Голый завтрак» — изменение сознания с помощью наркотиков; «Видеодром» — трансформация тела с помощью hi-tech, «Сканнеры» — радикальное изменение сознания вплоть до полного его уничтожения.

Кроненберг снимал эти фильмы еще до того, как идеи киберпанка, новой психоделии и очищающего насилия вышли на авансцену, и потому вынужденно маскировал их, используя проверенный жанр — фантастику. 90-е дали ему шанс высказаться напрямую — и он снял «Автокатастрофу».

Отказавшись от коммерческого жанра, Кроненберг не смог пристать к берегу притчи, религиозной проповеди или мистического фильма (хотя это, возможно, входило в его задачу). То, что получилось в результате, больше напоминает порнографию — разумеется, не в силу «непристойности», а из-за структуры фильма, представляющей собой малосвязанные между собой эпизоды, объединенные сексом и общим антуражем. Как известно, по своей природе порнография не эротична, и это изрядно вредит фильму: парадоксальным образом эротизм искореженного металла и дробящейся плоти куда лучше передают заурядные боевики.

Вместе с тем порнография — жанр, традиционно тяготеющий к «мистическому поиску», и такие авторы, как Жорж Батай или Полина Реаж, служат тому лучшим подтверждением. В этом смысле непреднамеренное «соскальзывание» в этот жанр Кроненберга не только объяснимо, но и закономерно.

Однако Кроненберг не избежал и другой опасности, поджидавшей на выбранном им пути. Прорыв за грань человеческого, на иную сторону бытия, предпринимаемый героями фильма, — не первый не только в европейской культуре, но и в мировом кино. И потому, несмотря на молодой задор идеи, в фильме об очередном прорыве сквозит явная усталость. Словно сталкиваются не две машины, а два пластилиновых шара. «Может быть, в следующий раз получится», — говорят герои на обломках очередного автомобиля, но зрителю, в сущности, не важно, увенчается ли хоть раз успехом их прорыв в запредельность: ведь изменения в сознании персонажей не передаются зрителю.

Б Е Р Л И Н - 9 7

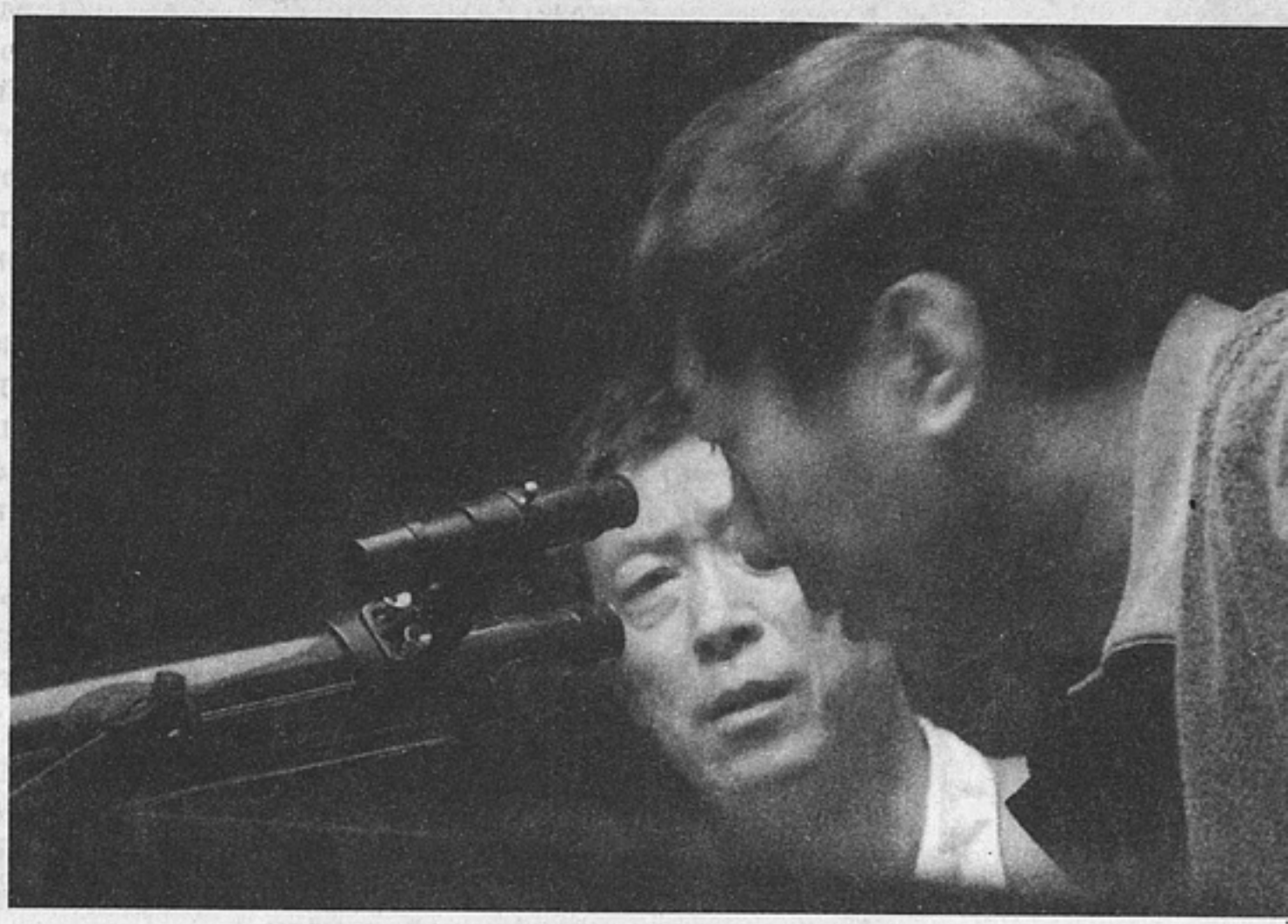
Фестивальный обзор, который на протяжении многих лет был едва ли не единственным источником информации о мировом кинопроцессе, переживает жанровый кризис. Фестивальных впечатлений стало слишком много, и нередко они выглядят в журнале самодовлеющими, оттесняют собственно кинематографическую реальность на второй план.

В поисках новых форм (хотя в этом номере еще сохраняются и старые) мы решили отказаться от традиционных критических коллажей и сделать упор на анализ конкретных фильмов, авторских ретроспектив, актуальных тенденций. Первый опыт представляет подборка коротких рецензий петербургского критика Михаила Трофименкова на самые интересные фильмы Берлинского фестиваля. В рубрике «Разборы» разговор о Берлине-97 продолжает статья Нины Цыркун.

М. ТРОФИМЕНКОВ

«Наблюдение»

«...я хотел взять мальчика за руку. Но мальчик поспешно отдернул руку и сказал:
— Не могу.
— Что не можешь?
— Идти не могу.
— Как? Почему? Что с тобой?
— Ничего, — сказал мальчик.
— Ты что — нездоров?
— Нет, — сказал он, — здоров.
— Так почему же ты идти не можешь?
— Я — часовой, — сказал он.
— Как часовой? Какой часовой?
— Ну, что вы — не понимаете? Мы играем.
— Да с кем же ты играешь?
Мальчик помолчал, вздохнул и сказал:
— Не знаю».



«Наблюдение» *(Mai Fu)*
Автор сценария **Сун Ян**
Режиссеры **Хуан Цзяньсинь, Ян Ячжоу**
Оператор **Ян Вей**
Художник **Тэн Чжи**
Композитор **Цзян Далон**
В ролях: **Фэн Гун, Цзян Шань, Тэн Ручжун и другие**
Xiao Xiang Film Studio
Китай
1996

Кошмар, а? Кафка или Хармс? Леонид Пантелеев — рассказ «Честное слово», включенный, кажется, в прежние времена в школьную хрестоматию. Мальчик играл с незнакомыми большими ребятами в войну. Его поставили на пост, забыли освободить от данного им честного слова. Рассказчику приходится искать хоть какого-нибудь военного, чтобы отпустить ребенка домой. Судя по тому, что найден офицер в звании майора, а на гимнастерке у него — шпалы, действие происходит в 1935 — 1939 годах, в самое веселенькое время. Леонид Пантелеев дружил с обэриутами, искренне верил в Бога, в 1941-м скрывался от высылки из Ленинграда, в 1942-м чуть не был расстрелян. «Честное слово» — новелла ужасов, столь же недвусмысленная, столь же эстетически элегантная и столь же необъяснимым образом канонизированная со-

ветской властью, как, скажем, «Судьба барабанщика» Аркадия Гайдара.

В 1996 году два китайских режиссера — Хуан Цзяньсин и Ян Ячжоу — экранизировали «Честное слово», перенеся действие в современную КНР и перекрестив в «Наблюдение». Ссылок на первоисточник нет. Полагаю, что рассказик изучали в китайских детских садах и он плотно засел в подсознании авторов. Судите сами.

Е Миньчжу и Лао Тян, скромные охранники порта, получают задание сидеть день и ночь на заброшенной водонапорной башне и караулить возможное появление гангстеров. Когда злодеи пойманы где-то в других местах, стражей забывают предупредить об окончании вахты. Лао Тян умирает от рака. Е Миньчжу чуть не оставляет невеста: связанный честным словом, он даже ей не объясняет свои ночные отсутствия. Е Миньчжу, лишившийся напарника, чуть не отдает концы от голода и скуки на своем посту, пока офицер народной полиции не освобождает его от обета. 36 дней и 36 ночей длился беспримерный подвиг. «Как на Тихом океане тонет баржа с чуваками...». Правда, башмаки Е еще не сварил, но к балке себя за шею уже привязывал, дабы не уснуть и не проворонить.

Вот сиди теперь, критик, и мучайся: фильм ли это о настоящем человеке или антиутопия?

Говорят, Китай идет третьим путем. Прелести тоталитарного строя якобы прекрасно сочетаются со строительством капиталистической экономики. «Наблюдение» — фильм «третьего пути». Капиталистический по форме, социалистический по содержанию. Или как там это называлось: национальное по форме, классовое по содержанию? Что касается формы, она вполне вестернизирована — нормальный полицейский фильм, в меру динамичный, в меру разбавленный комическими приколами, в меру мешающий гражданский долг с сентиментальными перипетиями. Мелкие реалии тоже свидетельствуют о приобщении Китая к западным ценностям: следователи на допросах подражают Мелу Гибсону или Клинту Иствуду; из-под полы продаются порнокассеты; нувориш пытается соблазнить честную, но амбициозную Бай Лин.

Но все это пустяки, наносное. «Наблюдение» утверждает ценности, на которых строилось здание коммунистического воспитания и в которых, самих по себе, нет ровным счетом ничего предрассудительного: честность, бескорыстие, «раньше думай о родине, а потом о себе». Полагаю, что искус углядеть в утрированности данных качеств злую насмешку, чуть ли ни хармсовский абсурд — от лукавого. Другое дело, что экспонированы они настолько простодушно, неторопливо, что невольно, вслед за Леонидом Пантелеевым, начинаешь думать, что «мальчик все-таки болен и что у него голова не в порядке». Несчастный Е к концу своего бессмысленного марафона похож то ли на Александра Матросова, то ли на капитана Гастелло после совершения ими подвига.

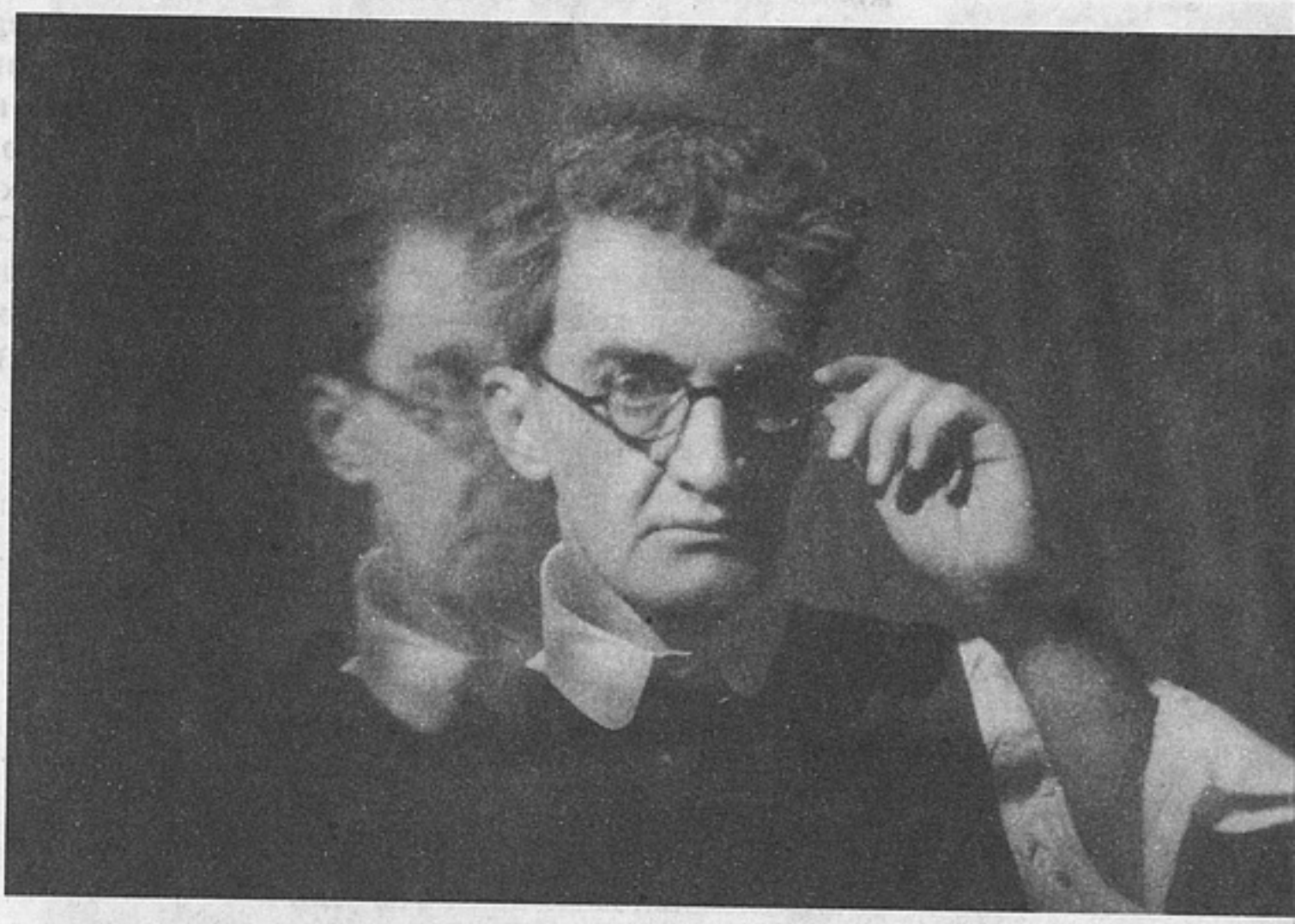
«Капиталистический» стиль и социалистическую мораль неожиданным образом дополняет мотив «загадочной восточной души». Когда Е тяжело на сердце, он звонит по телефону неведомого ему человека, к которому случайно попал как-то раз, и выслушивает таинственные конфуцианские поучения, всякий раз попадающие в точку. Когда, отгероившись, Е с помощью полицейского находит собеседника, выясняется, что тот — абсолютно глухой инвалид, изливающий потоки мудрости на головы звонящих ему «вслепую». Таким образом, бдения на башне оказываются не только исполнением гражданского долга, но и инициацией в высшем смысле слова, чем-то вроде послушничества в монастыре. Возможно, это и есть китайская «национальная идея» — три К: Капитализм, Коммунизм, Конфуцианство. И все в одном флаконе. Но почему Наставник глух и разбит параличом? Может, все-таки абсурд?

М. ТРОФИМЕНКОВ

«Кавафис»

«Триумфы дипломатии, ресурсы такта, терпения, тепла... распутство и сентиментальность... ты учила ничего не принимать всерьез и тем убивала любовь... ты советовала лечь спать, чтобы заглушить тоску... Ты, Александрия. Твое материнское лоно сочилось поэзией, пусть ты и не знаешь, что это такое; поэзией имен и лиц, составивших твою историю».

Сначала были только эти строки волшебной прозы Лоренса Даррелла, запечатлевшего в «Александрийском квартете» город выдуманный и вместе с тем живой и жестокий, город гностиков и коптов, маскарадов и парикмахерских, заговорщиков и харчевен. Город, над всеми призраками которого царил так и не названный по имени великий старик поэт Кавафис. Уже потом и Кавафис стал для меня явью со своими стихами о возвращении на Итаку и о доме с садиком и ослике, которые — и всего-то — нужны ему для счастья. В фильме Смарагдиса я хотел просто увидеть Александрию, не надеясь на то — слишком подозрителен жанр «биографического фильма о великом поэте», — что увижу Кавафиса, лицо которого скрыл от нас даже волшебник Даррелл.



Семидесятилетний Кавафис умирает, его последний вздох совпадает с концом фильма. И — вместе с тем — Смарагдис, представляя фильм, покатывается со смеху: я снял комедию. Как же так — комедия о смерти?

Комедия о глухоте современни-

«Кавафис» ***(Kavafis)***
Автор сценария **Ианнис Смарагдис**
Режиссер **Ианнис Смарагдис**
Оператор **Никос Смарагдис**
Художник **Дамианос Зарифис**
Композитор **Вангелис**
В ролях: **Димитрис Каталифос, Вассилис Диамандопулос, Майя Луберопуло и другие**
Alexandros Film
Греция
1996

ков и потомков, об их любви к Кавафису, заблуждающейся, неспособной приблизиться к тому, что было сутью и источником его поэзии. Смеется сам Кавафис, отходящий в покое и счастье. Возле его смертного ложа вьется литературовед, спешит дочитать предисловие к собранию сочинений наконец-то признанного живым классиком поэта. Просит мэтра исправлять, дополнять, уточнять. Сыплет именами, датами, указаниями на литературные влияния. А Кавафису весь этот литературно-хирургический аппарат навевает совсем другие воспоминания: мужские тела, пляски в харчевне, гашиш и бани, сказочная Александрия, фамильный дом в Константинополе. Двойная жизнь: днем — клерк городского водопровода, ночью — александрийская тень, скользящая по портовым притонам, по кварталам старого города. Жизнь прожита не зря — ее наполняли желания и любовь, а стихи... Что стихи — они сами рождались и делали жизнь еще счастливее. И только когда комментатор упомянет встречу Кавафиса в Афинах с юным поэтом Мавродисом, мэтр болезненно скривится, но эту гримаску не расшифрует ни один исследователь — всего лишь воспоминание о несчастной любви.

Кавафис не произносит за весь фильм ни одного слова, но это ничуть не смущает его собеседников и придает всему происходящему сходство с изящным кукольным театром — хрупким, драгоценным. Было бы обидно, если бы в уста поэта сценаристы вложили даже не благоглупости о творчестве, а просто бытовые реплики. Достаточно его стихов, звучащих за кадром. Достаточно одного его взгляда — что Димитрис Каталифос в роли молодого Кавафиса, что Вассилис Диамандопулос в роли старика, талантливые мимы, выразительные, обаятельные обаянием некрасивой до уродства красоты интеллектуала.

Все не по-настоящему, все по культуре, но культуре особенной, средиземноморской, александрийской, полуантичной, полувосточной, неторопливой и сладостной. Гомосексуализм Кавафиса интерпретирован — хотя слово выбрано неудачно, речь идет не об интерпретации, а о непосредственной передаче эмоций — как произведение искусства и вместе с тем как нечто, совершенно органичное в том воздухе, в том мареве. Античность никуда не уходила отсюда, античность с понятием мужской дружбы, специфических отношений наставника и ученика, с распутством богов и присутствием здесь, где-то в александрийских кабачках платоновского андрогина, с культом юношеских тел. Рай, куда отправляется умирающий Кавафис — он знает об этом и потому счастлив, — античный рай терм, где англизированного поэта в галстуке и очках примут как своего и пригласят в игривый круг обнаженные эфебы. Этот античный рай виделся ему на протяжении всей жизни, подсматривал ли он за яростными ударами кузнеца с античной повязкой на курчавых волосах или завороженно ожидал прикосновения в глубине кофеен и гашишекурилен.

Фильм Смарагдиса элегантен, как денди Кавафис, прост, как средиземноморский пастух, чувствен и ядовит, как призрачный город Александрия.

М. ТРОФИМЕНКОВ

Wasted

Название фильма Яна Керкофа — не понимаю! Словарь предполагает следующие значения: расточать, портить, опустошать, изнурять, чахнуть, приходить к концу, на арго еще и — замочить. Как существительное — отбросы, отходы. Как прилагательное — пустынный, незаселенный, невозделанный, опустошенный, лишний, ненужный. Чего и вам желаем. Короче говоря, жизнь дается человеку один раз и прожить ее надо... Усталые, но довольные, возвращались они домой. «Where are we going?» — «We are going to be wasted!»

Впрочем, на моторном уровне название воспринимается элементарно. Wasted был я сам после просмотра. Благодаря технике Керкофа, которая ясна для меня настолько же, насколько ясен смысл названия. По большому счету, мне все равно, снимает ли он сначала на 16-*мм* или на 35-*мм* камерой с плеча, обрабатывает на компьютере и перегоняет на пленку, или снимает сначала на видео и опять-таки обрабатывает на компьютере. Мне все равно, как он добивается того, чего он добивается. Голова пустая, настроение приподнятое, ноги идут в пляс, хочется скандировать в подражение героям «Роттердам! — Амстердам!» и, главное, не забыть полить пивом разлапистую индийскую коноплю, растущую у меня на балконе. Ах да, у меня же нет балкона.

Фильм Керкофа необходимо включить в программу борьбы с наркоманией и показывать в обязатель-

«Отбросы» *(Wasted)*
Авторы сценария **Ян Керкоф, Тон ван дер Лес**
Режиссер **Ян Керкоф**
Оператор **Йост ван Гелдер**
Художники **Диана ван де Воссенберг, Хадевийч Тен Берге**
Композитор **Отто ван ден Торн**
В ролях: **Фем ван дер Эльцен, Тиго Гернанд, Хуго Метсерс–третий и другие**
Sahara Film 2B.V.
Нидерланды
1996

ном порядке перед открытием дискотек. Не потому, что он повествует об ужасах наркомании — напротив, он повествует о ее прелестях. А потому, что насмотревшимся Керкофа никакие дополнительные стимуляторы не потребуются. Он сам себе и анаша, и кокаин, и экстези. И главное — никакого абстинентного синдрома. Сплошное привыкание.

Смешно, но факт — из хаоса звуков, непрерывного движения камеры, игры психоделическими цветами складывается очень внятная и традиционная история. Юные влюбленные разлучены злым роком, борются за свое счастье и воссоединяются, преодолев силы тьмы. С одной поправочкой: Жаклин и Мартин живут в самом специальном городе на свете, в Амстердаме, где уже давно не просто разрешено, но и в порядке вещей то, что там разрешено. А разрешено там почти все. И ничего — живут уже не первое десятилетие, покуривают, танцуют, и все живы-здоровы, кино вот снимают. Правда, силы зла не дремлют. Мартин — убежденный сторонник конопли. Дьявол в облике дилера Джи-Пи подсовывает Жаклин кокаин и экстези. Мартин выращивает травку сам для себя и своих друзей. Дьявол ставит распространение наркоты на коммерческую основу. Мартин полагает, что иногда можно возвращаться домой засветло. Дьявол внушает Жаклин, что надо танцевать каждую ночь до рассвета. Как видите, разногласия между добром и злом, так сказать, чисто технические, касаются не стратегии, а тактики. История-то традиционная, вот мораль нова.

Фильм Керкофа — европейский ответ Тарантино, что заявлено открытым текстом. Джи-Пи и его чернокожая «горилла» считают себя персонажами «Криминального чтива». Отправляясь на разборку с задолжавшим владельцем дискотеки, надевают длинные кожаные пальто и лихо вскидывают на плечо автоматы. «Ребята, — пытается урезонить их должник. — Вы за кого себя принимаете? Вы совсем в другом фильме!» За это он вынужден расплатиться вышибленными мозгами: «Мы тебе покажем Тарантино!» Но, выйдя на улицу, злодеи сознают — слишком поздно, — что они действительно ошиблись фильмом. Их лимузин превращен в груду обломков, а их самих ждет толпа жизнерадостных амстердамских хиппи в разноцветных одеждах, с большими палками в руках. Амстердам поднялся на защиту поруганной первой любви. Не то чтобы хиппари забили их насмерть — от них просто ничего не осталось, их стерли, как персонажей компьютерной анимации, разорвали на части, как надоевших кукол.

А дальше — скороговоркой. Жаклин и Мартин по-прежнему любят друг друга. Поцелуй в диафрагму. Их любовь преодолела все испытания. Еще поцелуй. Папу Жаклин вылечили от алкоголизма на те деньги, что она одолжила у обоих покойных дилеров — теперь их можно не отдавать. Объятия. А еще Жаклин забрала у покойного владельца дискотеки многомного кокаина. А Мартин — у Джи-Пи — несколько килограммов веселых разноцветных гульденов. Вперед, заре навстречу — «We are going to be wasted!»

Резюме: человек создан для счастья, как птица для полета. Для счастья требуется совсем немногое: любимый человек рядом, много наркотиков и много денег. После просмотра Wasted даже не возникает вопросов, так ли это на самом деле.

Конечно же, так.

М. ТРОФИМЕНКОВ

«Садись в этот автобус»

«Эй ты, фраер, садись в автобус, кому сказано! Это я, Спайк Ли, тебе говорю! Как куда едем? Ну ты даешь, в натуре, брат! Наш черный фюрер Фаррахан ведет миллион черных мужчин на Вашингтон, округ Колумбия. Усвоил? А ты куда лезешь, белопопый? Ах, папа — негр, ну ладно, садись. Помолимся, братья! Врубай Джеймса Брауна! Поехали!..»

Во время и сразу после просмотра я изливал на коллег свое раздражение последним фильмом Спайка Ли, вышучивал его драматургию, его мораль, его персонажей. Через какое-то время с удивлением заметил, что защищаю фильм, и то, что казалось его вопиющими недостатками, превратилось в достоинства. Эти два голоса до сих пор звучат во мне.

Первый голос. Меня раздражает сам Спайк Ли — суетливый, вечно скандалящий, вечно жалующийся на угнетение, лепящий в последнее время один за другим неряшливые, поспешно сделанные фильмы («Наседки», «Девушка № 6»). Меня раздражает его нарциссизм: если он сам не появляется на экране в роли воплощенной добродетели (как в «Девушке № 6»), то не забывает напомнить о своей выдающейся роли в афро-американской культуре. Затесавшегося в автобус студента кинофакультета его спутники ласково поддразнивают: ах ты наш Спайк Ли-младшенький! Меня раздражает его претензия на документальность. Блестящая актерская труппа старательно озвучивает на

«Садись в этот автобус»
(Get on the Bus)
Автор сценария **Регги Рок Бутевуд**
Режиссер **Спайк Ли**
Оператор **Эллиот Дэвис**
Художник **Айна Мейхью**
Композитор **Теренс Блангард**
В ролях: **Ричард Белзер, Деондре Бондс, Андре Бройер и другие**
Columbia Pictures
США
1996

разные голоса черную солидарность, фобии и мании черной общины, и изображение порой меняется на черно-белое видео, которое якобы снимает тут же, в автобусе с участниками марша, «младшенький». Меня не просто раздражает, мне глубоко антипатична та идеология, выразителем которой становится Ли. Для меня нет большой разницы между Баркашовым и раввином Кахане, между Ле Пеном и Фарраханом. Идеология крови, корней, цвета кожи несет всегда только смерть, и если Спайк Ли озвучивает ее талантливо — тем хуже для него. Меня раздражает то, как режиссер нагнетает ненависть в сцене ночного обыска автобуса белыми полицейскими где-то в глубинке (автобус пересекает всю Америку с запада на восток). Ничего страшного не происходит, копы никого не задели, не оскорбили, проверили автобус на наркотики (что вполне естественно — когда катится такая развеселая компания), но — Спайк Ли все-таки талантлив — сама подсветка лиц полицейских, сама их пластика, само молчание пассажиров внушают мысль, что мы стали свидетелями варварского акта расовой дискриминации. Меня раздражает, что они именуют друг друга не иначе, как «брат», что доходит до абсурда: скажи, брат-полицейский, а твой отец тоже был копом? Его убили, да что ты говоришь? Слушай, его, наверное, убил брат? Да, брат. Невольно хочется прибавить от себя: ну у вас и семейка! Меня раздражает масочная прямолинейность, дидактичность всех до одного персонажей, от перешедшего в ислам уличного бандита Джемаля до мудрого старого безработного Иеремии, пропустившего в свое время марш во главе с Мартином Лютером Кингом. Мне непонятно то ожесточение, с которым избивают и выбрасывают из автобуса богатого черного, пусть самонадеянного и грубого. Африканский тамтам — единственное достояние Иеремии, которое наследует после его скоропостижной смерти черный молодняк, — напоминает мне только балалайку, с которой таскалась Лариса в «Докторе Живаго» Дэвида Лина. И, наконец, я не люблю ни рэп, ни Майкла Джексона. И только один эпизодический персонаж мне понятен и близок — еврей-водитель, нервы которого не выдержали разухабистой черной кодлы и который предпочел под шумок исчезнуть, воспользовавшись остановкой на ужин.

Второй голос. Спайк Ли учится на собственых ошибках и, кажется, выходит из творческого кризиса. Спасение он нашел в классическом триединстве: времени, места, действия. Прямолинейность и дидактичность — качества трагедии о чувстве и долге. Использование видео — режиссерская ловушка. Через псевдодокументальные вставки Спайк Ли не придает фильму псевдодокументальный характер, а — наоборот — отстраняется от своих персонажей, отказывается от самоидентификации с ними. Благодаря этому «Садись в этот автобус» приобретает качество документального свидетельства с большой буквы. Спайк Ли не так самоуверен, как может показаться. Он растерян, он испуган, он слишком хорошо представляет себе потенциальную разрушительную энергию черного движения и торопится довести это до сведения как можно большего числа зрителей. И слава Богу, что прокат его фильма обеспечен повсеместно. Они такие — экзальтированные, культивирующие вопреки всякой логике истерическое «братство», генетически видящие в каждом белом — а тем более в полицейском из глубинки — врага, самодостаточные, третирующие гомосексуалистов и евреев. Спайк Ли всего лишь констатирует факты, разрываясь между подсознательным единением со своими героями и тревогой. Поездка в автобусе чему-то учит пассажиров, но более того — учит зрителей. Другое дело, что на путях логики невозможно что-либо объяснить героям Спайка Ли. Их движение внелогично, истово, музыкально. И пресловутый тамтам Иеремии понятнее им, чем рассудительная речь водителя. Другое дело, что реальность, о которой свидетельствует фильм, не сулит никому ничего хорошего ни в ближайшей, ни в отдаленной перспективе. Но не Спайк Ли эту реальность смастерил — не ему разгребать помойку исторических обид, зверств и несправедливостей. Раздражение «первого голоса» — раздражение страуса, предпочитающего не замечать очевидное. Не говорите потом, что не видели и не слышали...

М. ТРОФИМЕНКОВ

«Территория команчей»

Европе скучно. Безгеройное время канонизировало двух героев (больше неоткуда взять): больного СПИДом и военного репортера. По большому счету, репортер тоже болен. Об этой болезни и — шире — о болезни информационного общества и снят простенький испанский фильм «Территория команчей» Херардо Эрреро. По-испански смачная, плотская игра актеров позволяет незаметно переварить некоторое количество обозначенных проблем, не почувствовав на губах привкус дидактичности.

Дело происходит в осажденном Сараево, но это меньше всего фильм о боснийской войне, меньше всего — фильм о страданиях и подвигах расстрелянного города. Да, на экране появляются растерзанные шальными снарядами тела, изнасилованные мусульманки, семья, теряющая от одной бомбы все, что у них есть. Но появляются они не «лицом к лицу» со зрителями. Их страдания и их свидетельства опосредованы телекамерами испанской съемочной группы. Мы видим их сквозь прицел объектива и поэтому невольно становимся на точку зрения оператора. Оператору меньше всего дела до конкретных страданий, его волнуют свет, композиция и хватит ли кассет.

Для Европы дело боснийских мусульман — правое дело. Так оно и есть, очевидно. Но, идентифицируясь с героями-журналистами, трудно избежать простенькой ловушки. Они сидят в осажденном городе и ежедневно перебегают заячьими зигзага-

«Территория команчей»
(Comanche Territory)
По книге Артуро Перес-Реверте
Авторы сценария **Артуро Перес-Реверте, Сальвадор Гарсиа, Херардо Эрреро**
Режиссер **Херардо Эрреро**
Оператор **Альфредо Майо**
Художник **Луис Валлес**
Композитор **Иван Вышгород**
В ролях: **Иманол Ариас, Кармело Гомес, Сесилия Допазо и другие**
Tornasol Films S.A.
Испания — Германия — Франция — Аргентина
1996

ми простреливаемую снайперами «территорию команчей» вовсе не потому, что сознательно выбрали именно эту сторону в конфликте. Они — там, потому что там — горячо, там интересно для телезрителей, там, в конце концов, лучше платят за то единственное, что они умеют делать.

Когда командированная в Сараево ведущая теленовостей Лаура готовит сюжет о своих коллегах и задает каждому из них вопрос, почему они стали фронтовыми корреспондентами, никто не ссылается на желание быть в центре мировых событий, нести людям правду и т.д. Причины проще, интимнее, глубже — экзистенциальная пустота, семейные неурядицы. И когда они замечают, что и месяца не могут прожить без войны, без смерти — уже слишком поздно. Эта болезнь так же неизлечима, как СПИД. И дома их уже не ждет никто. Их настоящий дом — где они встречаются, старые кореша, — отель в Сараево, Манагуа, Сан-Сальвадоре, Багдаде, Бейруте, где по ночам льется виски и одинокие тела согревают друг друга, когда отключают электричество и объявляют комендантский час.

Среди испанских тележурналистов есть один откровенный безумец — Хосе, оператор. Его идефикс, что преследует его на четырех охваченных региональными войнами континентах, — снять взрывающийся мост. И пусть он погибнет, пусть никто не увидит никогда его уникальную съемку — он, как наркоман, не может избавиться от пагубного влечения. Не удалось в Центральной Америке, не удалось на Ближнем Востоке, если не удастся в Сараево, он умрет от горя. Отдадим должное режиссеру Херардо Эрреро — зритель заражается безумием Хосе и, как спортивный болельщик, отсчитывает минуты и секунды, оставшиеся до финала матча со смертью. И когда Хосе, уже раненный, уже почти без надежды спастись, снимает-таки взлетающий на воздух мост, мы испытываем вместе с ним катарсис. Главное — сделано.

Отдадим должное и режиссерской чуткости к символической стороне безумия. Взрыв моста — не просто эпизод военных действий. Не важно защита ли, разрушение. Это некий архетип войны XX века, концентрация мужского безумия. Защитникам или диверсантам кажется, что именно этот, «их» мост решает не то что судьбу войны — судьбу человечества. Вспомните «По ком звонит колокол» Эрнеста Хемингуэя, «Надежду» Андре Мальро, «Последний мост» Бернхарда Викки — произведения, где за «свой» мост бьется проигрывающая войну сторона. И невзорванный партизанами мост в «Проверке на дорогах» Алексея Германа становится не только отрицанием морали беспощадности, но и отрицанием устоявшегося архетипа безумия.

Если Хосе является зрителям уже во всей своей прелести, то главная героиня — Лаура — «еще только учится» сходить с ума. Молодая карьеристка отправляется в недолгую командировку в Сараево прежде всего для того, чтобы повысить свой рейтинг у телезрителей, украсить послужной список опасным выездом. Ситуация характерная — во Франции появился даже термин «интеллектуальный туризм в Сараево». Видные интеллектуалы левых взглядов наезжали в осажденный город, иногда даже не покидая защищенной территории аэропорта, но позже спекулировали на своей ангажированности и бесстрашии. Бернар-Анри Леви оскандалился, проиллюстрировав статью о своей поездке фотографией, на которой героический мыслитель, втянув голову в каске, интервьюировал у подножия какой-то стены боснийского солдата. Циничные коллеги раздобыли настоящую, неподрезанную фотографию — на пресловутой стене стояли, покуривая, враспояску, без оружия и касок, другие солдаты. Снаряды не свистели, пулеметы не трещали. У Лауры — в отличие от Леви — не было длительного опыта интеллектуальных спекуляций, а попала она в надежные руки клинических сумасшедших Хосе и Микеля. Быстро разучилась плакать, с гадливым наслаждением снимала снайпера за работой (случайный прохожий распрощался с жизнью только ради того, чтобы Лаура сняла сенсационный материал) и до последней минуты караулила вместе с оператором пресловутый мост.

Несомненно, что на следующую войну, в следующий отель на краю света она отправится уже по собственной воле. А если не случится подходящей войны — она начнет ее сама.

М. ТРОФИМЕНКОВ

«Кладбище грез»

Павшие рыцари в своих доспехах напоминали растоптанные консервные банки.

Напомню общеизвестное. Звиад Гамсахурдия был филологом и писателем. Абхазский лидер Вячеслав Ардзинба изучал хеттскую клинопись и когда-то обрадовал своего учителя Вячеслава Иванова, Льва Копелева и академика Сахарова приглашением на абхазскую свадьбу. Мятежных грузинских гвардейцев вели в бой Тенгиз Кетовани и Джаба Иоселиани — скульптор и театровед. Низложенный президент Азербайджана Эльчибей — ученый-арабист. Воевавшие против него в Карабахе силовые министры Армении — писатели; один из них, кажется, даже детский.

Здесь, на границе мусульманского и христианского миров, на границе всех четырех стран света, это — закономерность. В то время как в Европе Вацлав Гавел — сказочное исключение в мире «профессиональной политики».

Две традиции. Одна — восточная: падишах должен быть первым поэтом своего королевства. Помнится, Рашидов писал романы? Другая — рыцарская, традиция доблести: мужчина должен виртуозно владеть и мечом, и пером.

Когда появилось огнестрельное оружие, рыцари пытались защититься от него, утяжеляя доспехи до тех пор, пока не стало физически невозможно сдвинуться с места. Можно

«Кладбище грез»
Авторы сценария Георгий Хайндрава, Ираклий Соломонашвили
Режиссер Георгий Хайндрава
Операторы Георгий Хайндрава, Михаил Магалашвили
Художник Заза Цицишвили
Композитор Ниязи Диазамидзе
В ролях: Бачо Бачукашвили, Георгий Накашидзе, Автандил Шитрладзе и другие
TMS–Invest
Грузия
1996

представить, как они ходили в свои последние атаки, черепашьим шагом, грозные, беспомощные. Доспехи и меч против аркебуз — автомат Калашникова против самолетов и танков. На любой войне любая сторона повинна во всех приписываемых ей зверствах: на то и война. Но писать об абхазской войне горько.

Георгий Хайндрава — художник, интеллектуал, режиссер и педагог. По жизни — ни капли позерства, бахвальства, которым часто грешат грузинские мужчины. Влюбиться можно — если бы не горькие, выжженные глаза. С августа 1992-го по февраль 1993-го — государственный секретарь по делам Абхазии в грузинском правительстве. Читай: генерал-губернатор, главнокомандующий, выше которого только премьер-министр, президент и Господь Бог. В непосредственном подчинении — спецназ, человек пятьдесят, юноши из Тбилиси и Сухуми. С ними (единственный профессиональный актер — Георгий Накашидзе) в перерывах между боями Хайндрава снимал свой фильм «Кладбище грез».

Погребенные на абхазских полях грезы — та самая рыцарская традиция, грезы золотой тбилисской молодежи, отправившейся в мятежную провинцию на попутках и десантных катерах, кто с охотничьим ружьем, как герой фильма, а кто с АКМ. Чем они занимались до войны? Георгий пожимает плечами. Студенты... ну, с оружием возились — смутное время. В фильме есть перекличка волонтеров, на которой звучат самые звонкие, самые славные грузинские фамилии. Абашидзе, Амаглобели, Амирэджиби и далее по алфавиту. Все эти мальчики погибли в Абхазии. Сцена могла бы показаться невыносимо патетической, если бы не растворялась среди прочих, бытовых эпизодов войны, если бы Хайндрава акцентировал ее поминальный характер. Но зритель — европейский, а тем более российский — не считает себя обязанным ни знать эти имена, ни переживать тяжесть гибели целого поколения для грузинской культуры. Пафос и горечь Хайндравы обращены внутрь, никогда не демонстративны, негромки. Как негромок и сам фильм, несмотря на выстрелы и взрывы, взрывы, взрывы... Он снимал фильм для себя.

И еще раз он позволил себе как бы символизм, показавшийся бы в другом фильме столь же неуместным. Последний эпизод — операция, в которой погибают все главные герои, — датирован (датировка, во всяком случае, на Берлинском фестивале, осталась непереведенной, по-грузински) 14 августа 1992 года, когда грузинский спецназ и волонтеры (под начальством, заметьте, русского офицера-наемника, явно получающего законную зарплату в «аквариуме») десантировались в Гаграх. Что же получается — почти два часа мы следили и сопереживали мертвым героям, павшим в первый же день войны, глупо, случайно. Да, для Хайндравы все эти мальчики умерли 14 августа. И те, кто умер, и те, кто выжил. Двоих актеров, кстати, убили не в Абхазии — потом, в «мирном» Тбилиси. А сам режиссер — он тоже умер 14-го? Очевидно, да. Иначе — почему такие глаза?

Авторское кино о войне почти невозможно. Годар говорил, что снимать нужно так же скучно и противно, как скучна и противна сама война, — и сделал «Карабинеров». Получилось у Алексея Германа в «Двадцати днях...». Получилось у Хайндравы. С одной стороны, он — безусловный пацифист, вынужденный волей обстоятельств посылать людей на убийство и смерть. С другой — пацифист мудрый и разочарованный. Войну снимает как естественное состояние худшей половины человечества, как азартную прогулку толпы оторвавшихся наконец от дома молодых мужиков с автоматами. А что такое война, если не одна толпа обалдевших мужиков против другой? Финальная гибель героев, подорванных затаившимся в захваченном ими доме абхазским солдатом, зеркально отражает переделку, в которую они попали чуть раньше, так же прячась в занятом неприятелем селе и так же готовясь принять последний бой.

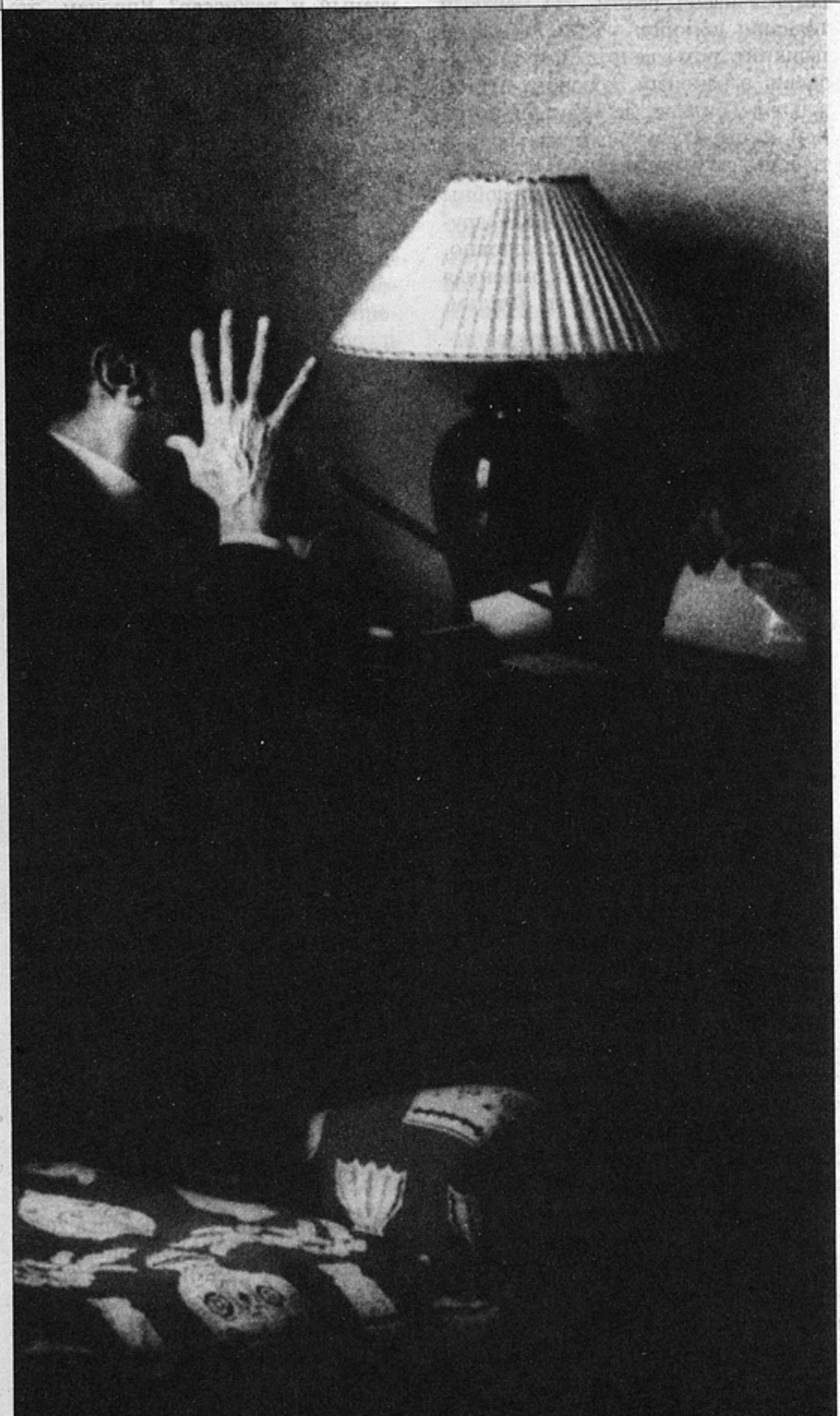
Когда Георгий говорит, что хватит уже придумывать истории со звездами, кинематографу сто лет, пора делать что-то другое, он не шутит.

Что такое «Кладбище грез» — документальный или игровой фильм, ответить невозможно. Третий путь. Двойная природа фильма тревожит и раздражает при первом просмотре. На энергетическом, животном уровне понимаешь, что смотришь настоящую войну, настоящую атаку. И когда узнаешь потом, что мертвый товарищ в морге — действительно павший утром в день съемок спецназовец, а раненый, которого провожают в Тбилиси, действительно ранен и играет, превозмогая боль и тревогу, не удивляешься. Хотя, наверное, на такую «игру» способны только грузинские мужчины. С другой стороны, это, безусловно, фильм, осмысленная, оформленная эстетическая целостность. Фильм, выдержанный, как хорошее вино, три с половиной года (от съемок до монтажа), избежавший искуса сиюминутности.

Георгий Хайндрава в разгар войны несколько раз встречался в Гудауте с Ардзинбой. Интересно, о чем говорили эти два интеллектуала — ученый и режиссер? Впрочем, это сюжет для другого фильма.

Лицензия Минсвязи РФ №3786
Гласнет
чуть больше, чем просто доступ в Интернет
☺ Круглосуточная "горячая линия"
☺ Уникальные печатные руководства для начинающих
☺ Шестилетний опыт работы
☺ Доступ к Золотому Фонду российских энциклопедий на www.multimedia.ru
Интернет - как хороший фильм; лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать
Окажитесь в хорошей компании...
ПОДКЛЮЧАЙТЕСЬ!
Скидка 20% предъявителям этого объявления
тел. 785-1100, факс 229-0043,
info@glasnet.ru, http://www.glasnet.ru/

КОММЕНТАРИИ



РАССУЖДЕНИЯ О...

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Чему, чему свидетели мы были...

Наше представление о «духе времени», о «ходе вещей», о «движении истории» — предельно расплывчато; наше переживание — необычайно остро. На изломе 70-х «психологическое» время вдруг убыстрилось; многие стали замечать, что счет пошел не на минуты и часы, а на дни и недели, что понедельник, не успев начаться, завершается воскресным вечером, что март плавно перетекает в август, а после ноября наступает июнь. И ладно бы событий стало больше, ладно бы неожиданности сыпались на наши головы, как из рога изобилия. Нет, «политическое» время, вопреки «психологическому», стояло на месте, длился безмятежно-тоскливый застой, Брежнев ласково дряхлел, интеллигенты держали кукиши в кармане, «Новый мир» дважды в год, а «Дружба народов» раз в квартал печатали нечто смелое, в запрещенном Театре на Таганке был вечный аншлаг, социальная жизнь, журча, утекала в никуда. А время тем не менее неслось и неслось именно куда-то. Куда — не знал никто. Молнии сверкали — грома не было.

Лишь по прошествии пяти-шести лет, как бы вдогонку общественной психологии, начались бурные перемены, возгорелся болезненный пламень перестройки, в горячечной атмосфере которой казалось, что проживаешь три жизни сразу. Потом... все помнят, что было потом. Славный август, жестокий октябрь, чеченская война, неврастеническое лето 1996-го... Как доисторические мамонты, могучие, по-своему прекрасные, но слишком медлительные, не поспевающие за сдвигами земной коры, отмирали «толстые» журналы, впадали в прострацию солидные еженедельники. Все жизнеспособное в культуре добровольно измельчалось, чтобы просочиться в ежедневные газеты, чей ежедневный ритм, по счастью, совпадал с учащенным дыханием общества. Главным телевизионным жанром стали новости; фактически под информационные программы создавались новые телеканалы (самый яркий пример — НТВ); все остальные передачи могли быть провальными, подбор фильмов мог быть сколь угодно бездарным — если была налажена бесперебойная «поставка» новостей, все сходило телевизионщикам с рук.

...И вдруг — вдруг осенью 1996-го «ход вещей» замедлился. Замедлился столь же резко, сколь некогда ускорился. Нет, я вовсе не хочу сказать, что «героический» период отечественной истории завершился, что мы вплотную приблизились к новому застою. Как раз наоборот: нынешнее политическое время несется во весь опор, события, происходящие «здесь и сейчас», не менее, а подчас и более значимы, чем те, что совершались на наших глазах вче-

ра и позавчера. Ампутация Чечни и вживление лукашенковской Белоруссии в больное тело России — события роковые; они неизбежно отзовутся на судьбах наших детей так же, как на наших судьбах отозвались Афганистан и Карабах. Мы вот-вот столкнемся с дальневосточной и сибирской проблемами; все очевиднее проступает фашизоидность политиков, еще вчера казавшихся умеренными демократами (и в первую голову — Лужкова), а теперь они знают путь к сердцам соотечественников...

Но в том и дело, что эти сердца устали гнать кровь по жилам со скоростью 120 ударов в минуту; в том и дело, что посреди политической бури наметилась точка психологического покоя — как в конце 70-х, в средоточии безвременья, наше сознание зафиксировало скоростное движение времени. Наверное, причина в накопившейся усталости, в защитных свойствах человеческой психики, которая не может без конца приспосабливаться к непредсказуемым обстоятельствам и устанавливает незримый барьер между суверенным пространством личного сознания и агрессией внешнего мира... И все-таки не только в этом. В чем — не знаю сам, пророчествовать не умею. Просто вижу, что происходит вокруг меня, и прислушиваюсь к тому, что совершается во мне.

Любопытно примечать, как вслед за «порядком вещей» меняются некоторые обстоятельства. В одночасье — на протяжении осени 96-го — весны 97-го рухнули разнообразные газетные колоссы. Сначала бодрое и жестко-умное «Сегодня» превратилось в пустой вчерашний листок; затем скукожились «Известия» — чем громче был шум вокруг истории их акционирования и «поглощения» «Лукойлом», тем ничтожнее и скучнее становились известинские полосы; одновременно поскучнел «Коммерсантъ». Естественно, у каждой из этих газет — своя «история болезни»; и все-таки есть нечто общее и весьма характерное — кризис (организационный ли, экономический ли, профессиональный ли) начинается именно в тот момент, когда общее жизнеощущение перестает быть «газетным». (Нечто подобное происходило с «толстыми» журналами в 1991 — 1992 годах, как раз накануне торжества «фельетонной эпохи».) Ослаб интерес к потоку теленовостей, забронзовели политические обозреватели, дискредитировали себя корреспонденты. (Во время чеченской войны они бескорыстно создавали романтически разбойничий миф о маленьком, но героическом народе, борющемся за свободу; добившись своего, этот маленький героический народ отплатил информационным благодетелям черной неблагодарностью, совершая на журналистов такие же бандитские наезды, как и на всех остальных россиян; и, не сделав даже смысловой паузы, те же самые комментаторы «с поспешностью той же самой, как славили прежде, клянут» разбойников с большой дороги[1].) И мгновенно обнаружилась бесструктурность и творческая немощь «престижной» телекомпании НТВ, которая оказалась не в состоянии переварить проглоченный ею образовательный канал и превратилась в производителя самых пошлых и самых пустых программ нынешнего телеэфира — вроде идиотических шоу Николая Фоменко.

Но все это, конечно, беда небольшая. Куда страшнее, если надвигающийся штиль чересчур успокоит нашу совесть, если под сурдинку сладких песен о торжестве «частной» жизни над «общими идеалами» мы проспим очередной поворотный момент своей истории. Тогда поток энергии, почти двадцать лет назад ворвавшийся в пределы нашего сознания, сам собою иссякнет; прогремит гром без молнии; мы не перекрестимся — и, подобно пушкинской героине, однажды очнемся у разбитого корыта.

Но жаловаться тогда будет не на кого.

---

[1] Имею в виду прежде всего Владимира Лусканова, чей учительский тон не меняется в зависимости от того, какую точку зрения он озвучивает, — «чеченскую» или «кремлевскую».

ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

СТАНИСЛАВ РАССАДИН

Апология рынка

А может, и вправду живем в едином пространстве тотального постмодерна, где помимо всех субъективных усилий само собой пародируется все, прежде к насмешкам не располагавшее? Свобода. Творческое вдохновение. Отношения с родиной. Читаем, к примеру:

«Из России меня практически вынудили уехать довольно существенными преследованиями. Вроде бы и Горбачев был, и плюрализм, тем не менее. В «Правде», в «Советской России» появлялись чудовищные статьи, что я русофобка, ненавижу весь советский народ. Статья в «Правде» в 91-м году кончалась словами: «Вон из нашей страны!» А я уже была в Мюнхене...»

Автор, интервьюируемый в «Общей газете» (1997, № 15), — дама, поэтесса, что, конечно, мешает дать волю сарказму касательно слабых поджилок. И если все же комичны — и мания грандиоза, ставящая напуганную уже полубессильной «Правдой» даму как бы в ряд с Солженицыным или Владимовым, с изгнанниками, и представление о плюрализме, который, чай, и убогой «Совраске» дает законное право лягаться, то — «над кем смеетесь?». Это же мы, скопом, хотели свободы, а сейчас испугались ее разнообразия. Мечтали освободиться от политической опеки государства, а теперь возмечтали о ней же, пусть всего лишь экономической. Рвались в рынок, и на́ тебе: «...Поэту в наше время, когда никто стихов не издает... ничего не остается, кроме как искать другой заработок» (иная газета, «Вечерний клуб», № 12 за этот год, и автор иной, очень способный журналист, правда, по совместительству слабенький стихотворец).

Происхождение законной сентенции таково. Поэт-журналист вел на телевидении шоу-аукцион: торговал, по его же словам, «ношеным бельем» поп-звезд (особо запомнилась майка Газманова, сбытая за сумасшедшие баксы). Вел, покуда само ТВ не прикрыло звездную барахолку — не исключаю, отчасти и под обвалом насмешек: «Боже мой, что тут началось! Меня упрекали в продажности...»

Стоп! Вот на этом слове задержимся. Хотя бы потому, что слово «продажный» в его деловом, внеэмоциональном смысле приложимо и к Пушкину.

Имею в виду, естественно, «Разговор кинопродавца с поэтом», этот лукавейший диалог, где человек внушает авторскому двойнику: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», двусмысленно каламбурит: «И

признаюсь — от вашей лиры предвижу много я добра» (играя и на торговом, и на духовно-нравственном понимании слова «добро»). А поэт, поломавшись, отвечает согласием: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся».

Кажется, никто не заметил, что появившийся век спустя «Разговор с фининспектором о поэзии» Маяковского — вряд ли намеренный, но несомненный аналог «Разговора...» пушкинского. Здесь тоже стихотворец заведет речь о плате и вдохновении, и тем очевидней перед нами предстанет перемена в самоощущении человека культуры. «Поэзия — вся! — езда в незнаемое», — воскликнет поэт, но гордое заявление вовсе не противопоставит творчество прагматике; напротив, станет ее обоснованием. «Езда в незнаемое... Та же добыча радия» — именно это «та же» должно оправдать «место поэта в рабочем строю» наравне с литейщиками и слесарями. «Езда», «добыча» ставятся на одну доску с трудом шахтера и машиниста, и, главное, сама поэтика, ее сравнения и метафоры, то, что, в отличие от деклараций, не врет никогда, выразительна: «Говоря по-вашему...» По-вашему — по-ихнему! «...Рифма — вексель... Гражданин фининспектор, честное слово, поэту в копеечку влетают слова».

Маяковскому кажется, будто он шутит, начиная стихи обращением к совчиновнику: «Спасибо... не тревожьтесь...я постою...», — но он заблуждается. Пушкин, вернее, его «поэт», хоть и не сразу, однако принявший новые условия игры, сидел с книгопродавцем тет-а-тет, на равных — это при том, что в реальности-то Смирдин, приходя в пушкинский дом, вовсе не ощущал себя ровней хозяину. И возможно, что, явясь в финиспекцию, Маяковский, напротив, стучал тростью и громыхал на самых низах своего знаменитого голоса, но в стихах он — стоит, прося не тревожиться, и сама не умеющая лгать поэтика подтверждает: он — *там, внутри* системы. Системы, заметим, отрицающей рынок, то бишь возможность торговаться, разрешающей лишь просить — или требовать, если ты в силе, но и сила-то относительная: ты можешь требовать у меньшего чиновника, лишь выпросив это право у большего.

Помня о липкой моде на поношение вчерашних кумиров, испуганно оговорюсь: в моих наблюдениях над стихами поэта, что бы там ни было — мощного, нет и следа, я надеюсь, холопской иронии. В конце концов даже самое сакраментальное заявление Маяковского, то, что он ставит свое перо в услужение — «заметьте, в услужение» — партии и правительству, не зря столь вызывающе демонстративно. Вы, мол, служите втихомолку, а я заявляю об этом открыто. Во весь голос.

О чем заявляет? О том, что *продался*, как о нем говорили — ежели не в лицо, то за спиною? Нет, о том, что *запродан*. Продаваться можно многажды, оказаться запроданным — один раз. И, как правило, навсегда. Отчего запроданность так охотно путают с верностью, что не исключает толику самоуважения.

Тоталитаризм, покупая оптом, позволял торговаться с собой — пусть не всерьез, а чтоб потешить художника. Не того, кто, подрядившись служить, наивнейше полагал, что — продается, что продажа, как и цена, зависит от его согласия, при котором ведь как-никак предполагается и наличие возможности несогласия, ослушничества, бунта. (К примеру: «Я ваш, ваш всецело, я всего лишь хочу хвалить вас по-своему, может быть, в формах, не всегда вам понятных, но я ваш, ваш, ваш...» — это, скажем, частная драма красносоветского авангарда.) Но тот, кто был с потрохами запродан, мог, если очень хотелось, уверить себя, будто служит не за страх, а за совесть, в согласии с идеально выверенной формулой Шолохова: мы пишем по указке собственного сердца, а уж оно принадлежит партии. Поэтому власти, быть может, было проще с незатейливыми Софроновыми, но более лестно — с Шолоховыми и Федиными.

...Когда Пушкин не только сделает (делали и другие), но объявит: «Вот вам моя рукопись. Условимся», это будет жест не менее символический, чем заявление Маяковского, что он поступил «в услужение». О разнополярности

нравственной промолчим как о чересчур очевидном, но заметим: мало того, что «условимся» не означало безвольного приятия правил и логики, воцарившихся в мире, который олицетворял достойнейший Александр Филиппович Смирдин. Тут сама возможность *продать* рукопись означала новую ступень освобожденности — и вот Пушкин не только продает, но демонстрирует акт продажи; он, профессионал пера, независим от государственной службы, неизменно дававшей российскому литератору средства существования. И это в России — вызывающая новинка...

Ладно. Не вернуться ли к журналисту-поэту, уязвленному было упреком в «продажности» — несправедливым или, вернее, неточным? А никуда от него не деться. Он (кстати, утаив из сочувствия к слабому полу фамилию впечатлительной поэтессы, его назовем наконец: Дмитрий Быков) — если, конечно, не голос эпохи, то весьма характерная нота ее звукового фона. Что отстаивает Быков с особенной ревностью? Не «другой заработок» — тем паче кому же взбредет в дурную башку посягнуть на эту житейскую альтернативу, не меньше законную, чем помещичьи пушкинские доходы? Нет. Свою никем — даже небрезгливым ТВ, вдруг застыдившимся, — не понятую творческую элитарность. Свой эстетический замысел: «Всех больше всего оскорбляет именно тот факт, что поэт!!!! торгует!!!! ношеным бельем!!!! То, что поэт делает это в своих эстетически провокативных целях, никого не волнует». И еще: «Умная часть аудитории получала возможность вместе со мной поулыбаться над крайностями фанатства, остальная же ее часть наблюдала за действом как таковым». Понятно? Значит, поэт («хороший поэт», уточняет сам Быков) презирает и тех, кто вручает ему обноски, и того, кто платит за них, и тем более «остальных», кого не включает в «умную часть»; сам же внутренне (так глубоко внутри, что не заметишь) подмигивает таким же, как он, избранным иронистам-эстетам. Цинизм? О да, что, в общем, и не скрывается или не может быть скрыто, к примеру, выплеснувшись в том же «Вечернем клубе» (только № 14): сортируя поклонников Ахмадулиной, Быков ссылает в низший разряд тип «провинциальной библиотекарши (из тех, которые зябко кутаются в шали, пишут письма писателям и являются символом культуры для Дмитрия Лихачева)...» Интонация, надо признать, опять-таки выразительная: *так* нищих провинциалок-подвижниц может аттестовать лишь тот, кто смачно ощущает свою удачливость. Свою абсолютную вписанность — как бы ни жаловался на неоцененность — в новейшие обстоятельства, не оставляющие шансов на выживание бедным «символам».

Что ж, понятно. Это или подобное — всего лишь дозревший плод того (кроме шуток) исторически значимого факта, что отныне имеем дело не просто с «продажностью» в каком бы то ни было смысле. Сам торг — чем угодно, хотя бы газмановской майкой — воспринят как эстетический акт. Сама область, где заповедно царило непродающееся вдохновение — кайф, по-сегодняшнему, запродана бесповоротно, без оглядки на стыд. Вот ваше новоприобретение; вот радикальная перестройка художественного сознания; вот допуск рынка туда, куда пушкинский Книгопродавец соваться не помышлял, уступая Поэту его вдохновенную сферу; вот веселое осквернение понятия «вдохновение» — и, вступая в свои права буднично-незаметно, это сравнимо по радикальности с честным высказыванием Маяковского: «я... прежде всего поставивший свое перо в услуженье...»

Понимаю, сколь лестна аналогия, но чего не сделаешь ради истины?

Т В - Р Е З О Н А Н С

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Еще раз о культуре, или ТВ как культура

Где так давно я писал о выведении кино за рамки культуры в телевизионном вещании и определил в той статье культуру в узком смысле как специфическую профессиональную сферу. Там же я говорил о том, что, с моей точки зрения, телевидение в целом является не только частью, но и краеугольным камнем культуры в смысле широком, антропологическом. И наиболее интересные проблемы возникают как раз на пересечении общего и специального понимания термина «культура».

Сегодня я возвращаюсь к этой проблеме в связи с тем, что выведение телевидения за рамки культуры становится своеобразным «общим местом» в сознании профессионалов телевидения. С одной стороны, на недавней пресс-конференции Леонид Парфенов, назначенный главным продюсером НТВ, прямо и без обиняков сказал: «Телевидение — это не культура, а если и культура — то массовая». В дискуссии клуба «Свободное слово», опубликованной в газете «НГ: сценарии» 29 апреля 1997 года, аналогичную точку зрения высказал представитель совершенно иного поколения и иного телевизионного жанра — президент Российской академии телевидения Владимир Познер, который начал с того, что коммерческое телевидение есть прежде всего не часть культуры, не часть режима, а бизнес. Настойчивое выведение ТВ за рамки культуры и в том и в другом выступлении не случайно, оно является механизмом самозащиты, попыткой доказательства того, что система критериев, на основе которых оцениваются явления культуры, к телевидению принципиально не приложимы, а посему — «отстаньте от нас, мы лучше знаем, что и как делать».

На самом деле проблема эта значительно сложнее, ибо здесь сталкиваются не культура и некультура, а разные представления о том, что такое культура или разные культуры. (Замечу в скобках, что само выведение телевидения за рамки культуры в современном мире является своеобразным признаком архаичности полученного образования, чтобы не сказать — его поверхностности или вовсе малограмотности. В данном случае это неудивительно, поскольку гуманитарное образование в нашей стране по-прежнему базируется на узком понимании культуры, сложившемся еще в XIX веке.)

Так какие же культуры сталкиваются на отечественных экранах? Ключевой термин был предложен уже несколько десятилетий назад (но никак не отражен в нашем образовании) французским культурологом Абрамом Молем, который называл уже современную ему культуру (она и тогда уже была телевизионной) культурой мозаичной и противопоставлял ее иерархичности и си-

стемности классического представления о культуре. То, что телевизионная программа в любой стране представляет собой своеобразную мозаику, вряд ли кто-нибудь будет оспаривать. Сегодня несомненно и то, что телевидение внесло свой вклад в формирование постмодернистских представлений о взаимодействии старого и нового, различных пластов осмысленного человечеством опыта. По существу, современное представление о культуре есть представление телевизионной и даже уже компьютерно-телевизионной эпохи.

Для того чтобы определить специфику того или иного телевидения, нужно задаться вопросом, каковы составные части этой мозаики и как они выстраиваются?

Несомненно, значительную часть отечественного телевизионного вещания составляют элементы общемировой массовой культуры, создаваемой преимущественно на американском континенте, а точнее — в Калифорнии. Это значительная часть рекламы, поскольку та же фирма Procter & Gamble достаточно редко меняет ролики, перенося их из страны в страну, это и многие телевизионные игры, представляющие собой простые кальки с давно существующих западных аналогов, это и американские, а в какой-то степени латиноамериканские сериалы, давно уже вошедшие в основной корпус культурной глобализации. С небольшой натяжкой к тому же слою можно отнести и значительную часть репертуара игровых фильмов, но далеко не все, коль скоро здесь еще присутствуют и отечественные, и поисковые произведения, не относящиеся к продукции глобальной сферы распространения.

Второй значительный компонент программы унаследован у советского центрального телевидения: это и многие новостийные программы, и телевизионная публицистика, и почти все социально-политические передачи, за исключением ток-шоу (как свидетельствует американизированный термин, последние относятся к пласту транснациональной массовой культуры). К отечественной традиции, безусловно, примыкает значительный пласт многократно демонстрируемых на телевизионном экране советских фильмов, составляющих неотъемлемую часть нашего общего прошлого.

Между этими двумя господствующими слоями возникает своеобразный постмодернистский симбиоз — механизм перевода с языка одной культуры («социалистической») на язык другой — культуры «Макдоналдса и кока-колы». На этом весьма узком плацдарме и разворачиваются основные бои за гегемонию на телевизионных экранах. Наша «непожилая» поросль телевизионных продюсеров утверждает, что единственный оригинальный вклад отечества в телевизионную культуру внес КВН. Тем самым они, сами того не замечая, отпределяют границы собственной территории. КВН в свое время переводил официоз на язык повседневной жизни и с помощью тактики пересмешника снижал завышенное и паразитировал на его застылости и закрытости. Из КВН 60-х вырос соцарт 70-х, также опиравшийся на более ярко выраженные, а поэтому и искусственно ограничиваемые, элементы «стёба» по поводу господствующего в культуре стиля, имевшего название творческого метода социалистического реализма.

Соцарт был явлением весьма узким, по своей социальной базе интеллигентским и столичным, если в столичную сферу помимо Москвы вводить и Санкт-Петербург. Он был, в отличие от КВН, не столько молодежным, сколько молодящимся. Именно эту соцартовскую традицию и развернуло на телеэкране новое поколение продюсеров и ведущих. Парадокс состоит в том, что соцарт возник как форма интеллигентского дистанцирования от господствующей культуры своего времени: 70-х — начала 80-х годов. Новая волна по сути представляет собой движение противоположное, форму приспособления к господствующей культуре нынешнего времени — культуре «Макдоналдса и кока-колы» — старого духовного опыта, опыта «Старых песен о главном» или «Ведущих событий тридцатилетия». Возникает своеобразный эмоциональный феномен: содержание ретро-переживания размагничивается и заменяется чистой формой, самой по себе малоинтересной, поскольку весь смысл ее заключался в противостоянии чему-то ныне уже несуществующему.

В этом кроется секрет неудачи одного из наиболее блестящих проектов

последнего времени — передачи Леонида Парфенова «Намедни. 1961 — 1991». По замыслу она оказывалась в центре метаний и переживаний практически всех поколений аудитории: от стариков, для которых события 60-х годов пришлись на высший эмоциональный подъем, через взрослых, вспоминающих о тех временах как о потерянной молодости, до молодежи, таким образом узнающей об опыте прошлого. Дух ретро, витающий и на телеэкране, и в жизни, должен был получить в результате могучую платформу для развертывания. Однако финальный эффект оказался совершено иным. Отстраненная, слегка эстетская манера подачи материала лишала его всякой эмоциональной наполненности и приводила лишь к клишированию общеизвестных современных оценок, даваемых постфактум, а посему заведомо ложных, подбор хроникального материала превращал каждую передачу в своеобразную ликвидацию безграмотности непонятно кого, кроме младших школьников, поскольку всем остальным все это уже давно и хорошо известно, отстраненный контекст и вовсе отдавал принципиальным неуважением к истории, особо странным в программе, задуманной именно как ее оживление и переосмысление.

Столичный снобизм, столь органичный в постмодернистском окружении, в данном случае оказывается мало уместным, коль скоро он размагничивает потенциально блестящий материал.

Глубоко укорененное в отечественной образовательной традиции убеждение в том, что массовая культура культурой не является, ударяет бумерангом не только по этому замыслу. Просто пример исторического экскурса «Намедни» особенно поучителен, поскольку в потенциале эта программа могла бы оказаться жемчужиной отечественного телевидения. Впрочем, подождем, может быть, она еще преобразится в таковую.

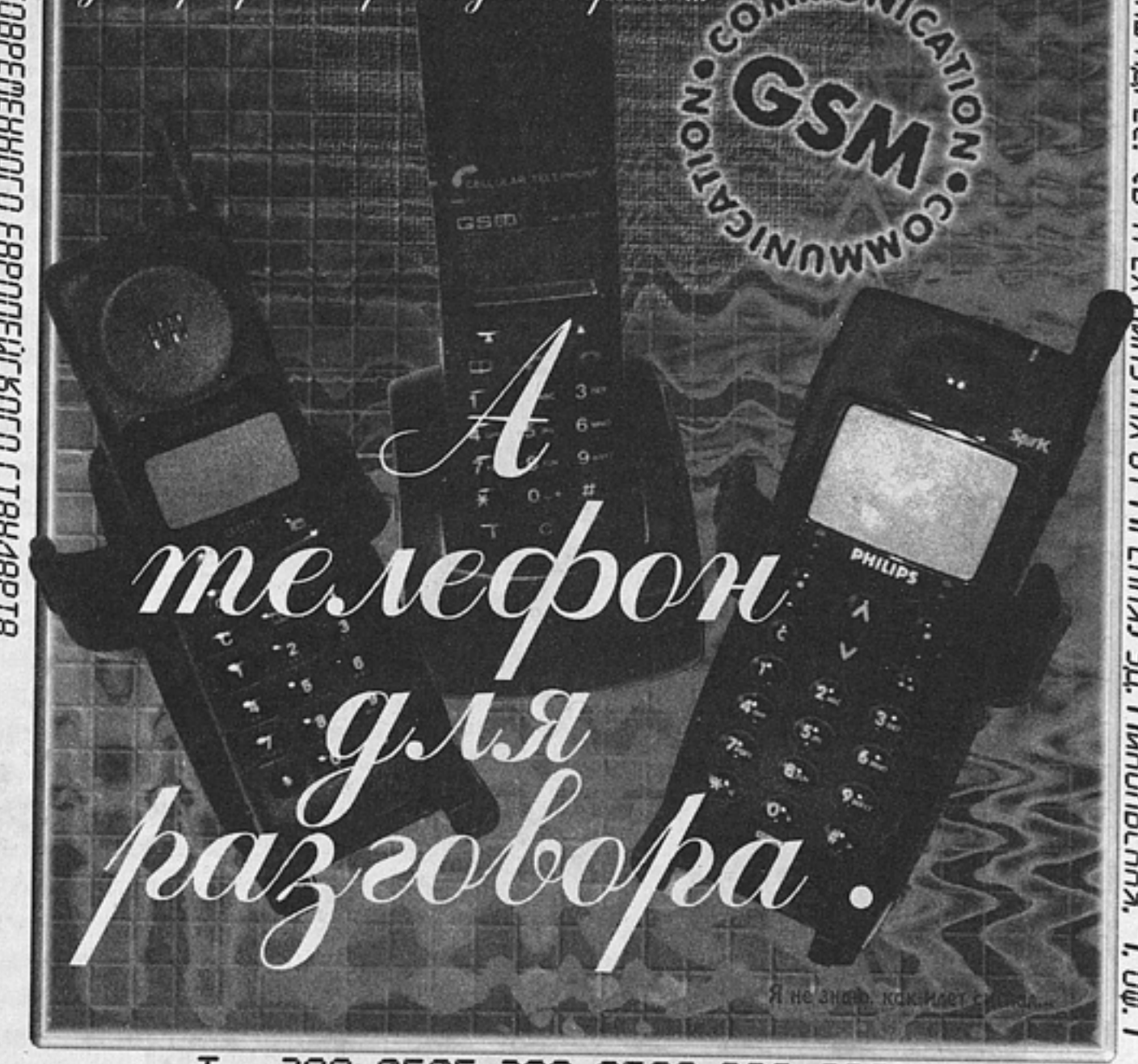
И, наконец, о культуре и бизнесе, точнее, об их противопоставлении, прозвучавшем в цитированном выше выступлении Владимира Познера. Бизнес можно делать на чем угодно, в том числе и на культуре. Есть формы культуры, которые в нынешних условиях противопоказаны бизнесу, во всяком случае в его упрощенной трактовке. Есть другие формы, которые развиваются исключительно на коммерческой основе: к ним относятся так называемые культурные индустрии — книгоиздание, телевидение, в некоторых странах, в частности в Соединенных Штатах Америки, кинематография, производство аудио- и видеозаписей, видеоигр и многое, многое другое. Формы культуры, предрасположенные к рынку, как правило, и называются массовой культурой, построенной на том, что потребители платят за культурные блага и услуги и таким образом поддерживают то, что их интересует в первую очередь. Хотя на телевидении этот механизм не прямой, а опосредованный, через рекламу, тем не менее он при известных условиях гарантирует приспособление культурной продукции к пристрастиям, вкусам и стремлениям более или менее широкой аудитории. Это может не всегда нравиться носителям традиционной культуры. Они могут считать, что на малых экранах процветает не культура, а антикультура, но под этим термином на самом деле подразумевается иная культура — культура других людей, руководствующихся другими нормами, ценностями и идеалами.

Мне не кажется, что отечественная культура в такой уж чрезмерной степени подчинена коммерции. Скорее наоборот. Задачи политической пропаганды, а в известной мере и художественного вещания, в нем решаются в противовес реальным зрительским интересам. Однако приспосабливаться к ним вещатели все же вынуждены, и именно этой вынужденностью можно объяснить тот факт, что классическая культура от сталинского до брежневского времени, принципиально чуждая значительной части нынешних вещателей, в частности ее молодому поколению, тем не менее на экранах присутствует. Именно она, массовая советская культура, продолжает быть тем духовным витамином, который столь необходим общественному организму.

Человек создан для счастья!

Птица для полета, песня для баяна, бумага для ксерокса, крестик для нолика, уши для головы, дельфин для русалки, крем для обуви, ворота для барана, кнопка для вызова, тормоза для трусов, кокошники для смеха, банный лист для гербария, партия для сопрано ...

А телефон для разговора!

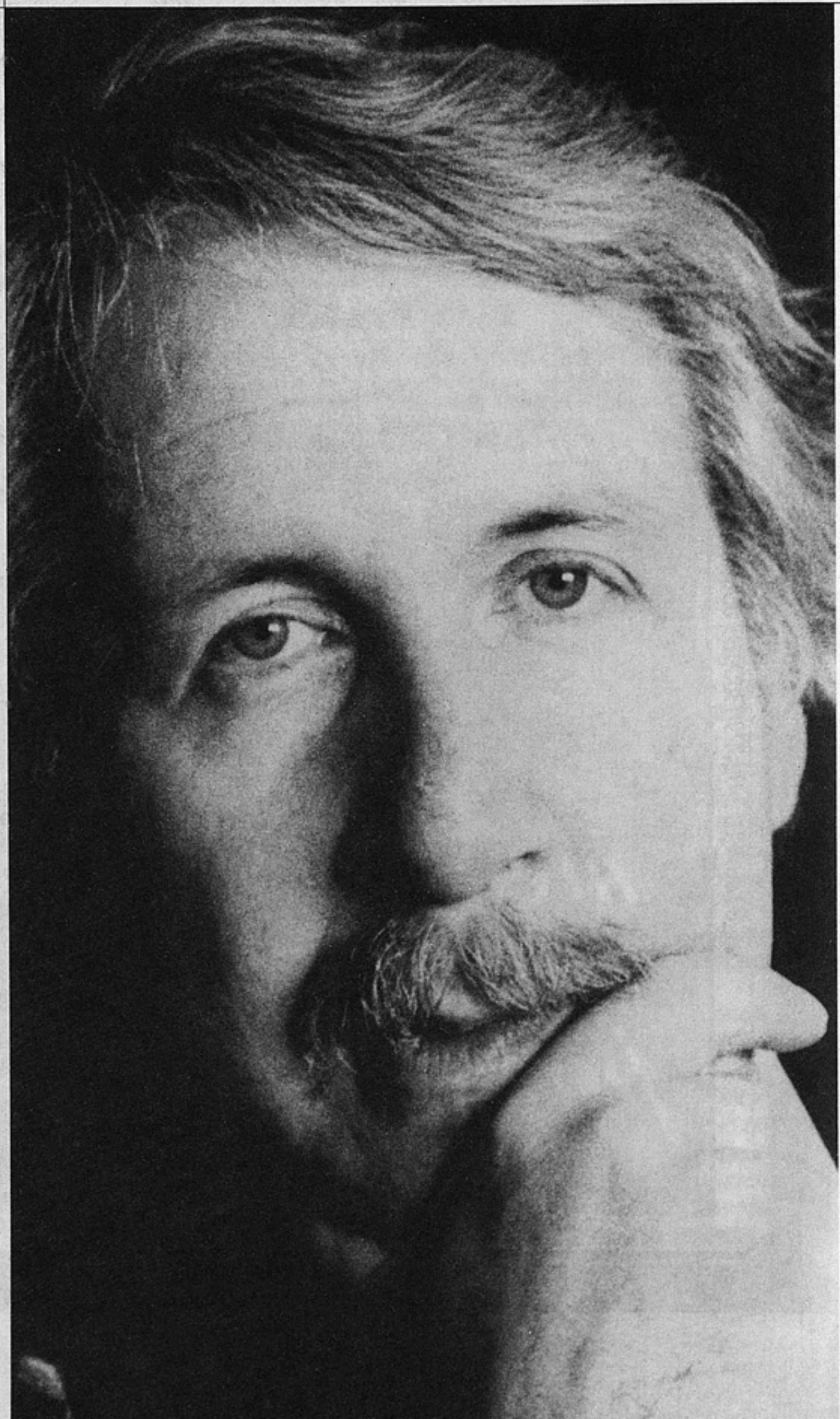


Сотовые телефоны и пейджеры самого современного европейского стандарта

Наш адрес: (в трех минутах от Кремля) ул. Никольская, ч. оф. 1

Тел. 298-0505, 298-0500, 298-0327

И М Е Н А



Андрей Хржановский.
1985

АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

Выбранные места из школы изящных искусств

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА

Наталия Рязанцева. Андрей, я знаю тебя всю сознательную жизнь, помню еще со ВГИКа, с того момента, когда ты хотел организовать студенческий театр. Однако даже я знаю о тебе далеко не все и задам сначала вопросы биографические. Как ты не стал режиссером игрового кино? Случайность ли вынесла в мультипликацию или «неслучайная случайность»? Чего было больше — «не хочу» или «не могу»?

Андрей Хржановский. «Не хочу» или «не могу» — так вопрос никогда не стоял. Просто весь ход событий, целая цепь, как ты говоришь, «неслучайных случайностей» подвели меня к этому выбору. Но путь именно в этом направлении был, видимо, предопределен. Стрелка компаса всегда показывала «туда». Как, из чего складывалась эта ориентация, я сейчас попытаюсь изложить. Дело в том, что я очень «резво», я сказал бы, слишком резво начал. Поступил во ВГИК в шестнадцать лет, за ночь накануне последнего срока для подачи работ написав сценарий по гоголевскому «Портрету». На экзамене надо было описать значительное событие из жизни. А поскольку накануне я сломал ногу и явился в институт на костылях, событие не пришлось долго выдумывать. Я написал сценарий буффонады про отделение «скорой помощи» больницы имени Склифосовского. Впрочем, я мог бы и не стараться: как выяснилось двадцать лет спустя, Григорий Львович Рошаль, набиравший тогда мастерскую, решил мою судьбу мгновенно. Он мне потом рассказывал: «Открылась дверь, и в комнату вошел Сергей Михайлович Эйзенштейн, каким я его впервые узнал в 24-м году, только почему-то на костылях. Я сразу понял, что я «его», то есть тебя, возьму...»

После первого семестра нашу мастерскую поделили надвое, меня «забрали» к себе Л.В.Кулешов и А.С.Хохлова. В том сезоне 1956/57 года я могу отметить события, повлиявшие на мое дальнейшее «самоопределение».

Эраст Гарин выпустил в Театре киноактера спектакль по пьесе Н.Эрдмана «Мандат». Спектакль считался реконструкцией мейерхольдовской постановки 1924 года и был посвящен памяти Мастера. После четвертьвекового перерыва с подмостков снова зазвучал удивительный по всему — по смыслу, по блеску выдумки и остроумия, по музыкальности — текст Н.Эрдмана.

Премьерные спектакли играл, как и тридцать с лишним лет назад, Эраст Гарин. И хотя он был уже далеко не тем юношей, который однажды проснулся знаменитым именно после премьеры «Мандата», догадливый зритель все же мог составить представление об одной из этапных работ мастера.

В то время по Москве проходили вечера памяти Вс.Мейерхольда, готовился сборник воспоминаний о нем. Легенда, о которой я слышал с детства, оживала воочию.

Эраст Гарин и Хеся Локшина были близкими друзьями нашей семьи, благодаря им я познакомился с Николаем Робертовичем Эрдманом. Их

влияние на склад моих творческих пристрастий я считаю решающим. Как только Гарин узнал о моем поступлении, он дал мне книгу Мейерхольда «О театре»: «Прочти, это режиссер должен знать, как азбуку!»

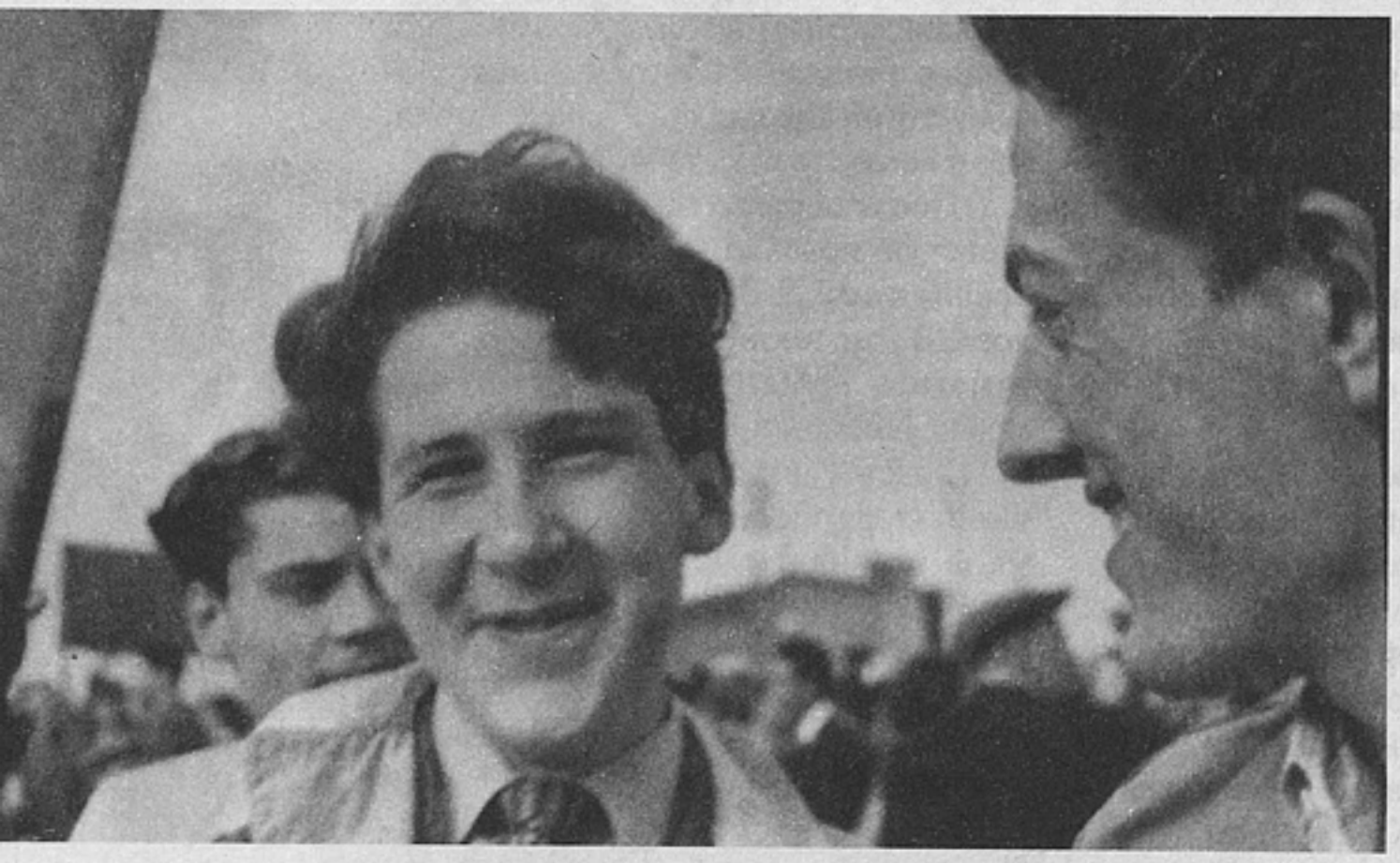
А во ВГИКе самым крупным, определяющим событием был просмотр — сразу после поступления — «Огней большого города». До этого я не видел ни одного фильма Чаплина. Впечатление было ошеломляющим. Я понял, что мне наиболее интересны те формы искусства, которые находятся в зоне условного языка — пантомимы, гротеска, словом, эксцентрики.

Кстати, об эксцентрике. Как-то раз — это было после просмотра одного из моих пушкинских фильмов — мне позвонил Леонид Захарович Трауберг и сказал: «Я рад, что мы с вами — одного крыла». Я, конечно, не без внутренней гордости услышал это признание, мне тут же примерещился «размах крыла расправленный, полета вольное упорство...».

Правда, поостыв, я понял, что речь идет о крыле как о части флигеля, в данном случае — о направлении в искусстве.

Но и зачисленный задним числом в последователи фэксов, я все равно мог быть доволен: значит, многолетнее движение в определенном направлении стало заметным не только изнутри, не одному мне...

Свою тягу к этому направлению я могу вывести также из довгиковского периода собственной жизни. Я жил в коммунальной квартире, где кроме нас обитало еще около сорока жильцов, из них двое — кадровые энкавэдэшники, не считая сексотов-любителей. Когда вы разговаривали по телефону, висевшему в коридоре, кто-нибудь из соседей всегда терся рядом. Помню, как мы с мамой ездили в Мытищи отправлять продуктовые посылки родственникам, отбывавшим срок по 58-й статье где-то под Красноярском. Почему-то из Москвы эти посылки отправлять было нельзя, говорить вслух тоже нельзя. Вынужденное воздержание от высказывания вслух всего, что думаешь, не могло не обернуться критической



А.Хржановский (в центре), П.Любимов (на заднем плане), М.Карташев (справа) на первомайской демонстрации. 1957

Фото Н.Немоляева

ориентацией сознания, давшей о себе знать при первой же возможности: время нашего поступления во ВГИК совпало с порой «оттепели»... Первой же моей самостоятельной работой в институте была фантазия в эксцентрической манере на тему культа личности в одном отдельно взятом учреждении. Работа наделала много шума. Думаю, мне и это лыко ставили в строку, когда спустя несколько месяцев выгоняли из института. Кулешов сказал: «Ты идешь по моим стопам. Это плохо кончится...»

Его «лекции» состояли из покаяний в бывшем формализме и объяснений в любви к советской власти. Студенты были удручены, возмущены, я имел глупость возглавить это

движение протеста, и за это меня мгновенно при содействии мастера выгнали из института. Предлогом послужило то, что на занятиях по военному делу у подполковника Бескровного я читал «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В.Гоголя. На следующий день после приказа об отчислении мне пришла повестка из военкомата. За меня вступились Рошаль, Ромм, а Сергей Аполлинариевич Герасимов на весь институт кричал в деканате, что студентам, еще читающим классику, надо стипендии повышать, а не отчислять из института. В одной из газет была подготовлена статья под названием «В рекруты за Гоголя». Меня восстановили с предписанием сидеть тихо. Подполковник Бескровный умер — очевидно, в знак протеста, — говорят, что в тот же самый день. Тем не менее доучивался я в состоянии некоторой подавленности. Ты, конечно, помнишь, что моему частному случаю с «выкручиванием рук» предшествовала громкая «магнитофонная история» с доносами, многодневными собраниями, исключением из комсомола, из института.

Н.Рязанцева. Как не помнить! Это было на нашем курсе. Теперь понятно, почему я не заметила твоей «частной истории». Мы тогда вообще ничего не замечали, та показательная порка выбила из колеи весь институт. Были ведь статьи в центральных газетах, были взаимные подозрения, выяснения и долгое-долгое эхо — действительно трагические последствия. Про ту историю можно много прочитать в книге воспоминаний о Викторе Демине, но далеко не всё. Мне кажется, что мы вообще не учились, были дела посерьезней, чем «мастерство кинодраматурга» или вообще кино. ВГИК оказался «школой жизни», и очень суровой, но не профессии. А ты все-таки доучивался у Кулешова?

А.Хржановский. Да, после моего восстановления Кулешов меня даже полюбил, да и я проникся пониманием того, что может случиться в судьбе человека, если он занимается искусством. Итоговые формулы наших отношений закреплены памятными надписями Л.Кулешова и А.Хохловой в брошюрках, подаренных мне. Лев Владимирович написал: «Дорогому Андрею, чтобы знал, почем фунт лиха». Александра Сергеевна расписалась без обиняков: «Моему любимому ученику»... Тут Кулешов, через плечо следивший за рождением надписи, заметил: «Шура, а Пудовкин?..» И Хохлова, не растерявшись, сделала вставку: «второй половины XX века».

Н.Рязанцева. А студенческий театр? Между нами разница всего год — по возрасту и по ВГИКу, я тоже пришла туда шестнадцати лет, но отчетливо помню, как ты, размахивая какой-то пьесой, агитируешь за студенческий театр, а я думаю: «Какой там театр, о чем это он, энтузиаст непуганый, хочет очередного скандала? Тут надо сидеть

Г.Шпаликов, Е.Корнилова, А.Хржановский. Болшево. 1967

и не высовываться». Та «показательная порка» хорошо объяснила, на каком мы свете, и больно пришибла. Так называемая «хрущевская оттепель» недолго для нас длилась, года два.

А.Хржановский. Вот по этим причинам и сникли мои попытки организовать студенческий театр. И поставить прелестную пьесу Гены Шпаликова «Гражданин Фиолетовой республики».

Мой однокурсник пригласил меня в компании с ним снять дипломный фильм на Одесской киностудии. Сценарий был довольно серым, но я как непременное условие своего участия оговорил возможность его переделки, и мы с моим новым приятелем, редактором фильма Толей Черченко, переписали его, поменяв интонацию

ня показывать материал. Между прочим, когда лет пятнадцать спустя Булат Окуджава посмотрел этот фильм, он не поверил, что такое могло быть выпущено на экраны. Это был единственный в моей биографии фильм, выпущенный без поправок и переделок. Моя «проба пера» имела большой успех, на фестивале студийных фильмов мне даже вручили приз: сборник воспоминаний о Мейерхольде.

Н.Рязанцева. Значит, тебе все-таки удалось «проснуться знаменитым»? Мне всегда казалось, что твое «хождение по мукам» после ВГИКа тянулось долгие годы, ты был каким-то полуподпольным режиссером в те времена, когда еще не существовало нашего «андерграунда» — поэты еще не

Гвардии лейтенант отдельного гвардейского полка морской пехоты. 1970

бытовой мелодрамы на балаганно-комедийную, что в корне меняло смысл происходящего. Этот вариант не мог быть принят, мне пришлось уйти с картины. Появившись несолоно хлебавши в институте, я узнал, что студии «Союзмультфильм» нужны режиссеры, и я могу попробовать сделать мультфильм и защитить им диплом. Мне предложили на выбор одну из сказок Салтыкова-Щедрина. Я обратился к Шпаликову с просьбой написать сценарий, а он в свою очередь предложил сатирическую сказку Л.Лагина «Житие Козявина». Мне эта сказка пришлась по душе, и Гене очень нравилась эта работа, помню, он всех, кого любил и ценил, приводил с собой на студию и заставлял ме-

ушли в котельные, художников еще не сметали бульдозерами. Гене Шпаликову, например, очень хотелось «проснуться знаменитым», Тарковскому это даже удалось — после «Иванова детства».

А.Хржановский. Вопрос — «хотелось ли проснуться знаменитым?» — я никогда себе не задавал, ибо всегда четко знал ответ: чем-то значащим, уместным в своей сфере и, более того, единственным в своем роде — да, буду, и если бы не был уверен в этом, и не пытался бы... Впрочем, это ведь так естественно, разве кто-нибудь идет в искусство с желанием быть похожим на других? Но собственной уверенности, подтвержденной несколькими людьми, чье мнение я ува-

жаю, для меня всегда было более чем достаточно. Относительно же внешних знаков признания — это ведь во многом дело случая. Мне, например, никто не верит, узнав, что ни один из лучших моих фильмов — ни «Жил-был Козявин», ни «Стеклянная гармоника», ни пушкинский цикл, ни «Пейзаж с можжевельником» — не был представлен ни на одном из международных фестивалей...

После успеха «Козявина» я задумал еще один фильм, и тот же Гена Шпаликов помог мне в его осуществлении. Это была «Стеклянная гармоника». Картину эту, не принятую Госкино, уничтоженную в первоначальной редакции и пролежавшую на полке около двадцати лет, где она

А.Хржановский и Т.Гуэрра. 1996

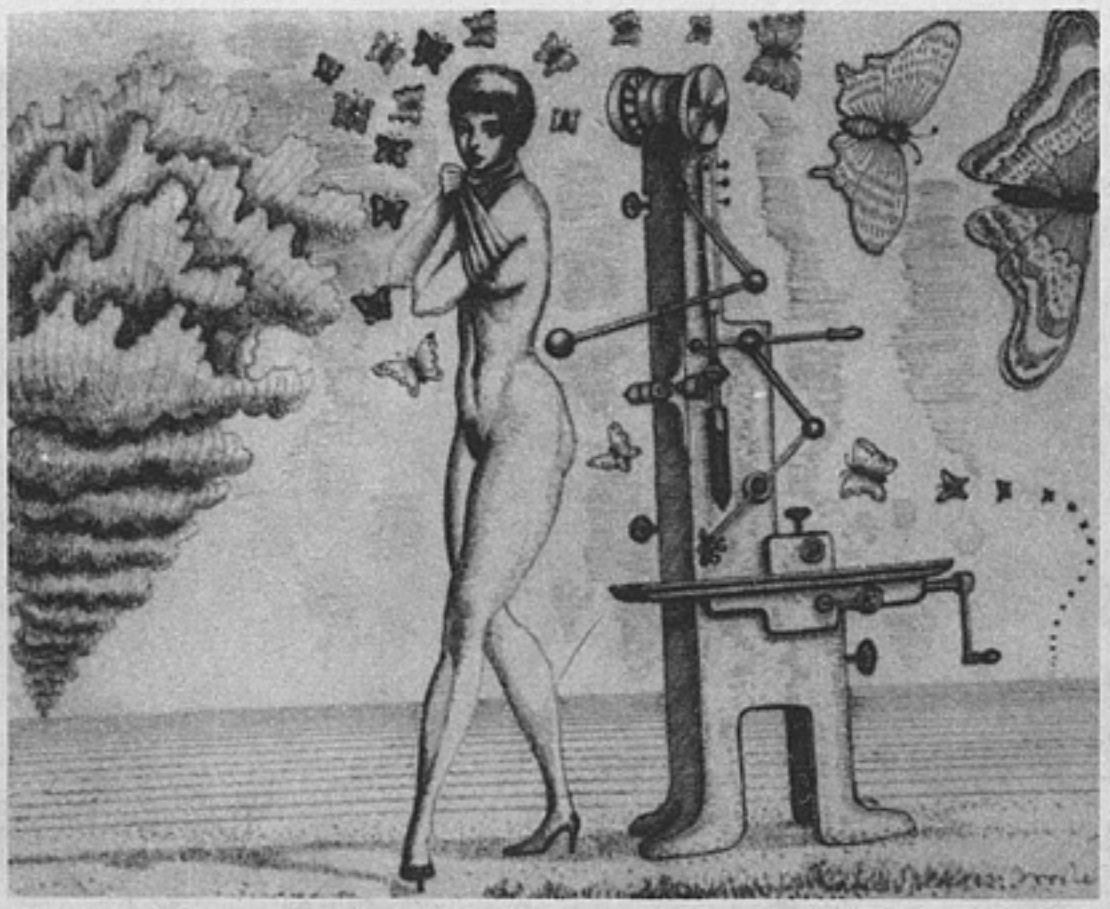
(уже по другой причине: нехватка денег на тираж и отсутствие проката) продолжает лежать до сих пор, смотрели тайно, и ею восхищались: Эрдман и Вольпин, Гарин и Локшина. Вера Николаевна Трауберг привела с собой Валентину Ходасевич, и я получил благословение, можно сказать, из самого «серебряного века». Андрей Тарковский сказал, что это лучший мультипликационный фильм из всех, которые он видел, а потом выразил готовность написать сценарий специально для меня. Я, дурак, этим не воспользовался. А несколько лет спустя Юрий Михайлович Лотман посмотрел фильм, разумеется, тайно и подарил мне одну из своих книг «с чувством глубокого восхищения», как он написал на титульном листе. Меня этот успех «закрытого типа» очень вдохновлял. Я был воспитан на том, что замалчивание либо общественное порицание — это и есть подлинный знак качества. Лучшими в наше время оказались те, кто прошел сквозь хулу или безвестность. Правда, С.М.Эйзенштейн в свое время задался целью — по количеству «положительных» печатных отзывов превзойти знаменитый альбом Н.Евреинова. И превзошел... Но он — гений, к тому же воспитанный и начинавший жить в другие времена.

Н.Рязанцева. Тебя просто сослали во флот, и ты избежал искушения «быть притчей на устах у всех».

А.Хржановский. Да. повестка из военкомата пришла на следующий день после того, как в Госкино не приняли картину. Таким образом, в моей биографии складывалась вполне «художественная» кольцевая композиция: дважды до этого меня касались своим крылом тени Гоголя и Мейерхольда, и дважды — чем-то вроде саперной лопаты — тень подполковника Бескровного... Но вот ты упоминала Шпаликова, Тарковского — на тему «проснуться знаменитым», а я помню такой эпизод. Гена рассказывал: «Вчера мы «сидели» с Андреем Тарковским, и он вывел формулу: для «них» чем хуже — тем лучше. То есть чем более безликим будет то, что мы делаем, тем с большей радостью это будет воспринято «ими», теми, от ко-

го зависит наша судьба». Гена потом много раз повторял это открытие, «чем хуже — тем лучше», как Лариса из «Бесприданницы», которую вдруг поразило то, что слово для нее найдено, и слово это — «вещь»...

Н.Рязанцева. На это хочется воскликнуть с умилением: «Боже, какими мы были наивными!» Открывали эту киношную жизнь, как букварь. Открывали на собственной шкуре то, что теперь стало «общим местом». Гене особенно трудно было отделить себя от «них», но это особый, очень печальный разговор, даже не разговор, а трагедия. Когда я смотрела твою «Школу изящных искусств», я думала про Гену, у художника Юло Соостера много с ним общего, хотя совсем другая



«Школа изящных искусств»

судьба. Но давай вернемся к твоей биографии. Ты вырос все-таки в ином, как теперь говорят, «культурном пространстве», знал замечательных людей, те же Эрдман и Вольпин всю жизнь прожили при такой вот славе «закрытого типа», и у тебя выработался иммунитет. Почему-то вокруг тебя никогда не складывался ореол мученика. Хотя ссылка на флот — это же было наказание.

А.Хржановский. В этой истории меня больше интересовало не то, что я ссыльный, а то, что, когда я приезжал в кратковременный отпуск, московские красавицы восхитительно клубились вокруг моих золотых погон. Да нет, какой там «ореол»! Мне и в голову не могло бы прийти — «списывать» свой «имидж» с Зайчика, выгнанного из лубяной избушки.

Н.Рязанцева. Как ты теперь оцениваешь эту ссылку? Было ли это только наказанием и потерянным временем или принесло какую-то пользу?

А.Хржановский. Польза была, конечно, относительной, учитывая, что я был отлучен на два года от профессиональной работы и как раз в то время, когда был взят разгон... Но я все же повидал приятные уголки нашей западной территории — дивный закрытый город Балтийск, бывший Пилау, а также южные моря: мы шли бригадой десантных кораблей из Севастополя в Порт-Саид. Повидал реальные боевые действия... Один бывалый командир пехотного батальона, когда начиналась бомбежка соседних с нами позиций арабской артиллерии и на корабле выла сирена боевой тревоги, описывал наши ощущения очень выразительной присказкой: «Жопа, жопа, неси ноги!» По-моему, неплохой мультипликационный образ, и то, в какую минуту и при каких обстоятельствах этот образ возник в сознании славного комбата, говорит еще раз о неисчерпаемых резервах языка мультипликации. Вообще, любое испытание, посланное нам, имеет оборотной стороной неведомое нам благо. Я часто вспоминаю историю с М.М.Тархановым, которую любила рассказывать Х.А.Локшина. Однажды после очередного запоя Тарханова К.С.Станиславский поставил ему ультиматум: «Или вы бросаете

пить, или я вас увольняю из нашего театра, и вы окажетесь в лучшем случае в Театре Революции!» На что Тарханов философически заметил: «Так ведь что ж, Константин Сергеевич, в «Революции» так в «Революции», там ведь тоже люди...»

Но было в этой мести властей что-то изощренно-унизительное и подлое, что заставляло меня тогда беситься от негодования: ведь я только-только набрал высоту, на первых картинах многому научился, и у меня уже был готов следующий сценарий — по рассказам Р.Брэдбери. «Тот, который хотел летать» — назывался...

Н.Рязанцева. Вопрос в сослагательном наклонении: если бы все шло как по маслу, если бы полная свобода и никакой цензуры, никакой организационной маеты, какие картины ты снял бы? Если «помечтать о прошлом»?

А.Хржановский. Если бы не многолетние простои, глядишь, я снял бы уже и «Дракона» Е.Шварца, и брехтовский «Крестовый поход детей», и «Пир во время чумы», и фильм о художнике Филонове, и гоголевский «Нос» по опере Д.Д.Шостаковича... Кстати, Шостакович, зная в пересказе своего зятя, оператора Жени Чуковского, фильм «Жил-был Козявин», доверил мне работу над этой вещью, драгоценное свидетельство чего — открытка, отправленная Д.Д. из больницы, — у меня хранится среди самых дорогих реликвий.

Кроме того, по договору с телевидением я написал сценарий двухсерийного фильма-фантазии по пушкинскому «Путешествию в Арзрум». Фильм должен был сниматься в Грузии, директор студии «Грузия-фильм» Резо Чхеидзе благословил этот замысел. Но тут, как в гоголевском «Ревизоре», то ли испортились отношения с Турцией, то ли деньги кончились.

А если вспоминать с самого начала, если вспоминать того же Гену Шпаликова... Ты помнишь его привычку нигде не расставаться с книгой, которую он читал? И вот однажды такой книгой оказался сборничек в мягкой обложке, что-то вроде «В мире мудрых мыслей». Гена зачитывал одну за другой эти самые мысли и имена тех, кто их изрекал. Оказалось, что бóльшая часть мыслей принадлежит неизвестным нам П.Буасту и К.Берне. Особенно нас радовало второе имя, хотя мы в то время предпочитали белое красному. Мы фантазировали, какую волшебную картину (это шпаликовское выражение — «волшебное кино») можно было бы снять, если буквально экранизировать эти «мудрые мысли». Или вообще затверженные идиомы, речевые стереотипы, вроде выражения «лить воду на мельницу империализма» и т.п. Мы придумывали, как должен выглядеть главный герой, а Гена придумал для него и имя — Хоть-бы-хны. Позже он написал мне письмо, в котором напоминал, что впереди у нас большие планы, и нас ждут Ка Берне и Хоть-бы-хны. Из этой игры родились потом другие замыслы...

Когда я делал заметки для кинокомпозиции, которая должна была состоять из вещей самых разнообразных, я повторял про себя предполагаемый эпиграф: «Здесь будет все: пережитое и то, чем я еще живу...» Записи, относящиеся к этому замыслу, я стал помечать первыми буквами первых слов: «ЗБВ». Этому замыслу больше четверти века, а я все никак его не заброшу. И продолжаю писать заметки...

Такого и всякого иного рода записей у меня накопилось за жизнь великое множество. Я хотел бы сделать наглядным механизм извлечения профессиональной пользы из чтения, из смотрения живописи и фильмов. Ведь эту пользу можно извлечь буквально из всего. К примеру — что, казалось бы, общего между профессией режиссера и этикой самурая? Но вот вы берете в руки самурайский кодекс «Хагакурэ». В этой философии есть положения, которые можно было бы назвать «заповедями режиссера». Вот, например, из общих установок: «Нехорошо привязываться к одному набору представлений. Если ты приложил усилия, чтобы понять что-то, а затем довольствуешься достигнутым пониманием, ты совершаешь ошибку». А вот совершенно конкретный совет: «Особое значение надо придавать началам и концам, заботясь об их высокой энергетике». Или: «К важным делам следует относиться легко, к несущественным делам следует относиться серьезно...» Скольких сцен, убитых ложным глубокомыслием, и скольких небрежностей и пробалтываний удалось бы избежать, следуй режиссеры и актеры этим заповедям...

Н.Рязанцева. Давай продолжим эту тему твоими заметками 1992 года, ты там что-то подобное удачно формулировал. Посмотрим в текст, вот я тебя цитирую: «Все искусство — это по сути дела умение тормозить, это расшифровка тех моментов, мимо которых мы проскакиваем в жизни...»[1]

А.Хржановский. Могу рассказать, как я впервые встретился с этим термином. Учась на первых курсах ВГИКа, я посещал репетиции Э.П.Гарина, ставившего сперва «Мандат» в Театре киноактера, а затем «Тень» и «Двенадцать стульев» в Театре сатиры. Во время одной репетиции он бросил А.Папанову (тот играл Воробьянинова) такую реплику: «Здесь вы должны тормозить под музыку». «Как это, Эраст Павлович, что это значит?» Гарин стал объяснять «принципы игры под музыку» и для большей наглядности велел концертмейстеру играть что-нибудь типично таперское. «Я сейчас покажу вам, что это такое. Что вам изобразить? Заказывайте», — обратился он к актерам. Женская часть труппы вскричала: «Объяснение в любви, пожалуйста». Гарин сказал пианисту: «Прошу вас, что-нибудь типа «Молчи, грусть, молчи» или «Песнь любви недопетая».

...Это был один из самых пленительных спектаклей, которые мне удалось увидеть в моей жизни. Посреди репетиционной комнаты Гарин встал на колени перед пустым стулом, где, как предполагалось, должна восседать возлюбленная, и полилась под звуки музыки удивительная пантомима с мольбами, упреками, отчаянием, попыткой покончить с жизнью, немыми вопросами, клятвами, угрозами в адрес невидимого соперника и так далее... Это длилось, кажется, минут двадцать. Наконец, Гарин легко поднялся с колен и с какой-то, я бы сказал, застенчивостью пробурчал себе под нос: «И дальше таким путем...»

Игра немыслима без разработки. Чем талантливее художник, тем подробнее, многообразнее он будет развивать заданную тему. Вспомним, сколько ракурсов, сколько обертонов находит, скажем, Л.Н.Толстой в самых, казалось бы, мимолетных пассажах. Например, когда он описывает в одной из начальных глав «Анны Карениной» бритье Стивы Облонского и его переглядывание со слугой через зеркало... Или — того офицера в «Войне и мире», которому до обморока хотелось попробовать пирожок, поедаемый у него на глазах.

Вот эта система многоступенчатых отражений и есть то, что обогащает искусство...

Н.Рязанцева. ...И делает литературу искусством? Я так привыкла грубо делить: есть литература, а есть искусство литературы. Оно плохо поддается экранизации, оно самодостаточно. Но не будем сейчас теоретизировать на эту безразмерную тему. Ты убедительно доказал свое право заниматься «искусством для искусства», даже «искусством от искусства» — то есть тем, что тебе интересно. Ты вот пишешь в той же статье в главе про зрителя: «...я прихожу в консерваторию и слушаю концертное исполнение той музыки, которая меня привлекла. И по каким-то неуловимым реакциям, по атмосфере, которая существует в зале, да просто по лицам публики я понимаю, что это и есть мой зритель». Так получилось само собой, никто не декларирует (а ты тем более не склонен ни к каким декларациям), что станет режиссером «для узкого круга». И твои работы — и «Школу изящных искусств», и пушкинскую трилогию, и новые, сделанные с Тонино Гуэррой, картины — никак нельзя причислить к «кино не для всех». Ты не зашифровываешь, а расшифровываешь, помогаешь постичь, иногда просто заметить образы чужого искусства, проблески чужого ума, сложить их в композиции затейливые, но доступные не только консерваторской, но и просто «читающей публике». Теперь все догадались, что искусство питается искусством, и не надо делать вид, что ничего не было до нас, что мир человека, особенно интеллигента, состоит из образов искусства и цитат, так сказать, из «готовых форм» более, чем из собственных впечатлений. Тебе, наверно, раньше других пришлось обдумать эти деликатные вопросы цитирования, использования классики и т.п.

---

[1] Здесь и далее цит. по: Хржановский А. Если вы спросите меня... — «Искусство кино», 1992, № 7. — *Прим. ред.*

А.Хржановский. Я прибегаю к цитатам по двум, в основном, поводам и причинам. Либо чтобы поделиться своим восхищением, либо в контексте ироническом, пародийном. Он требует сопоставления нескольких планов, и это трудно объяснить словами, но вообще я понял, что любовь и восхищение — один из сильнейших, если не единственный, двигатель в моей работе. У меня просто сердце обрывается, когда я вижу (в который раз!) какой-нибудь из моих любимых кусков второй серии «Ивана Грозного». Думаю, снять бы вот таких несколько минут — такого напряжения, музыкальной и пластической выразительности, как в цветном эпизоде и далее в сцене убийства Владимира Старицкого и сумасшествия Ефросинии, — и помереть можно с чистой совестью... Или проплывы в «Аталанте»... Или когда я слышу, как Горовиц играет мазурку Шопена или Гульд — инвенции Баха. А если бы я придумал и написал такое дерево или смог вырастить такие кристаллы скал, камни, застывшие подтеки оплавившейся лавы, как Мантенья в «Поклонении пастухов» из Нью-Йоркского музея... Но не подумай, что это отношение распространяется только на классику. Недавно я с таким же примерно ощущением смотрел фильм нашего бывшего ученика Миши Алдашина «Рождество» (говорю «нашего», хотя Миша из моей мастерской, потому что мы все четверо — Ф.Хитрук, Ю.Норштейн, Э.Назаров и я — в большей или меньшей степени занимаемся со всеми студентами Высших курсов и Школы-студии «ШАР», организованной нами несколько лет назад).

«Жил-был Козявин»

Н.Рязанцева. Я знаю, что ты любишь искусство больше, чем себя в искусстве. Во всех его проявлениях. Помню, что ты и сына своего Илью с раннего детства водил на концерты и на выставки. Он и пошел на режиссерский факультет. Вообще у меня есть подозрение, что режиссерами становятся от зависти к художникам, музыкантам, поэтам.

Я хочу повернуть к более профессиональному вопросу. Мы выросли в том кино, которое грубо делилось на игровое, документальное, научное и мультипликацию. Они почти не смешивались. Только в мечтах, чисто гипотетически, существовало убеждение: «В кино можно все!» Можно экранизировать телефонный справочник и «Капитал» Маркса. Но зачем? Каждый зачислялся в свой полк, а потом вдруг появилось «кино Хржановского», которое неизвестно к какому полку причислить. Оно как бы носилось в воздухе, отвечало давним ожиданиям — свободы прежде всего. Оно несомненно авторское, даже лирическое, хотя порой компонуется из самого разнообразного «чужого», и вот этот ювелирный сплав — я имею в виду твою пушкинскую трилогию и «Школу изящных искусств» — меняет при-

вычные представления о профессии режиссера. Хотя я давно знаю, что «режиссером может стать любой, кто не доказал обратное», и что «режиссер — это не профессия, а диагноз», шутки шутками, но есть устойчивый образ режиссера-диктатора, с ярко выраженными лидерскими замашками, властолюбивого до самодурства. Впрочем, все это, может, и не относится к режиссерам анимации?

А.Хржановский. Говорят, что режиссер — это человек, который навсегда вычеркнул из своего обихода слово «пожалуйста», просто из экономии времени. Необходимость произносить его в обращении с сотнями людей действительно утомительна. Но я общаюсь с небольшим составом съемочной группы, не больше десяти-двенадцати человек. Мне действительно несвойственны приказные интонации и вдохновенные позы.

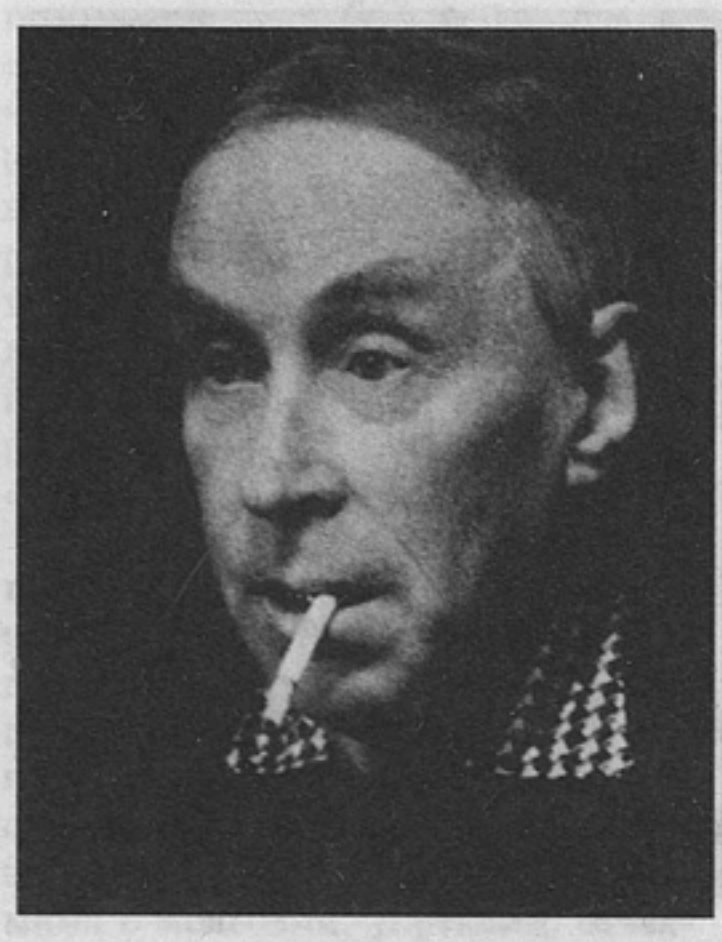
Н.Рязанцева. Нетипичный ты какой-то режиссер — уравновешенный, воспитанный, даже медлительный. Никакой агрессивности. Вот и статья твоя, которую я цитирую, так обходительно называется «Если вы спросите меня...».

А.Хржановский. Но ведь я по натуре ярко выраженный интроверт.

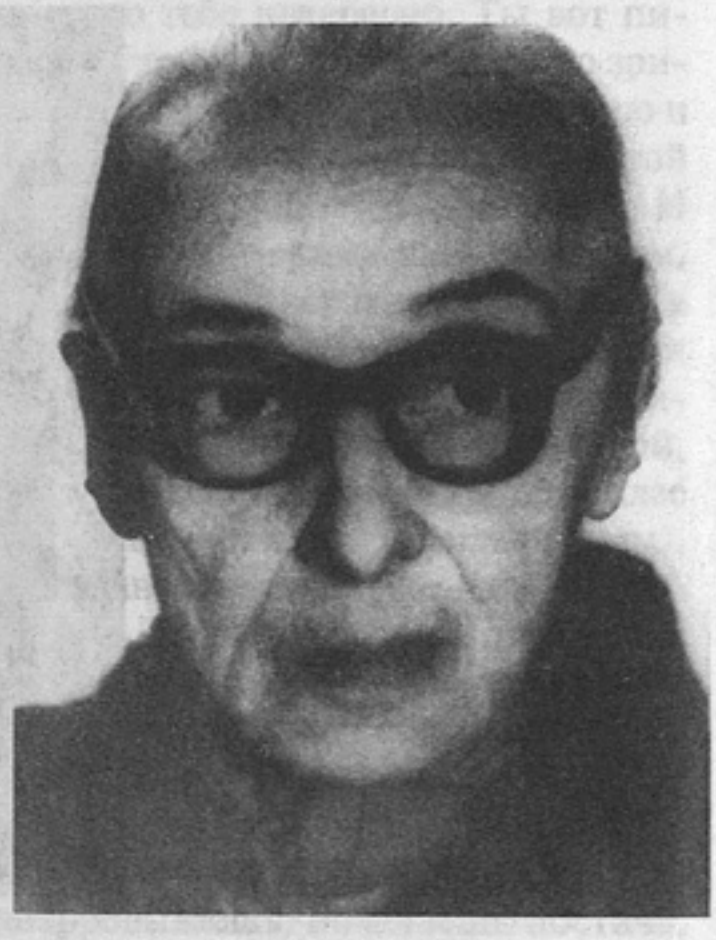
Н.Рязанцева. Вот об этом я и хотела поговорить: разве может быть режиссер интровертом? Ведь его профессия — в разговорном жанре, в искусстве общения и навязывания своей воли. Сначала своим сотрудникам, а затем и зрителям. Кинематограф вообще — поле деятельности экстравертов. Тут все стараются «достичь эмоционального накала», помимо смысла, любыми средствами, благо, в кино это легко достижимо — и страх, и слезы, и вот уже «оно пугает, а мне не страшно»; даже унизительно, когда тебя глушат, как рыбу.

В твоей статье есть несколько рассуждений на эти важные, но спорные темы. Вот например: «В нашем фильме сцепления звеньев не являются жесткими, некоторые эпизоды и элементы текста могут показаться необязательными — зритель вправе обидеться на автора за излишнее к нему, зрителю, доверие и посчитать даже, что автор его «не уважает». Во всяком случае, не любит. Ведь отношения между автором и зрителем можно уподобить отношениям в семье по известной русской поговорке: «Раз бьет, значит любит». Ну а если не бьет?..»

Я давно не люблю, когда меня водят «на жесткой сцепке», и писала по какому-то поводу про «передозировки», отравление и привыкание к сильнодействующим средствам, про «диктатуру» кинозрелища, но у меня это сознательное неприятие началось с «Апокалипсиса» Копполы и было именно сознательным, ты же, видимо, сразу чувствовал несоразмерность эмоций и смыслов и никогда «не играл в эти игры». То есть следовал свойствам своей натуры и делал кино для «медленного чтения» — как



Э.Гарин



Х.Локшина

ты выразился в той статье. Словно оправдываясь...

А.Хржановский. Если бы я испытывал по этому поводу какие-то комплексы и нуждался в утешении, я бы напомнил, прежде всего самому себе, что камерное искусство — лирическая поэзия, сонаты, квартеты и т.п. — относится к наиболее сложным и высоким видам искусства. И потом — меня всегда пугал призрак истопника Натальи Ивановны Гончаровой.

Н.Рязанцева. Это что за истопник? Это про тещу Пушкина?

А.Хржановский. У Натальи Ивановны была ненасытимая страсть к представителям мужского пола из простонародья, в частности к ее истопнику. Если верить околопушкинской мемуаристике, она (теща, то есть) якобы любила предаваться любовным утехам на медвежьей шкуре с вышеозначенным истопником. Тут фантазия дорисовывает гротески вроде полыхающих вблизи языков пламени, ритмичного погромыхивания отброшенной в сторону кочерги, дымящихся зарослей волос на груди истопника... Я с тоской почему-то думаю о публике, которая представляется мне порой в образе этой тещи, ожидающей своего усладителя, пышущего мощью, темпераментом и агрессией.

...Говоря о том, что вещь должна быть обеспечена высокой энергетикой, и это не всегда связано с резвыми темпами (достаточно вспомнить, скажем, высокое напряжение «Сталкера» с его не быстрым развитием), я не могу не думать с опасением и печалью, что в последнее время не только реально возобладала, но и теоретически поощряется и внедряется агрессивность как чуть ли не синоним, а на самом деле суррогат этого высокого напряжения. Я знаю одного писателя, талантливого и обаятельного, — он декларирует эту установку как тотальную, без которой любые попытки что-либо сделать в искусстве обречены на провал...

Н.Рязанцева. Раз уж мы заговорили на такие общие темы, я задам тебе вопрос, который задают всем, и тебе, наверно, не раз задавали: каким ты видишь будущее кино, если оно вообще будет?

А.Хржановский. Мы можем сделать какие-то предположения, можем, скорее, ответить, каким его хочет видеть каждый из нас... Вот я с огромным интересом читал в № 10 «Искусства кино» за прошлый год интервью с Алексеем Германом. Он утверждает, посреди необыкновенно остроумных и метких замечаний и увлеченной раздачи орденов и эпитетов, а также срывания погон, что наше спасение — в народном кино... Но ведь народ, если иметь в виду самоощущение нации, сейчас находится в таком разобщенном, деморализованном состоянии... Конечно, можно предположить, что именно взлет киноискусства и выведет его из этого состояния. Однако мне думается, что людям, боящимся с наступлением темноты выходить на улицу, прежде чем у них возникнет потребность в народном кинематографе, необходимо обеспечить элементарные жизненные права и условия. Кроме того, существование мощной народной литературы, наподобие «Тихого Дона», Тёркина или стихотворения «Враги сожгли родную хату» Исаковского, никогда не могло ни заменить, ни отменить потребность в поэзии, скажем, Пастернака. Я убежден, что и спасение нации, и наша художническая надежда и отрада заключены в многообразии форм, жанров, содержания и подходов к нему.

Н.Рязанцева. Я не хотела тебя провоцировать на разговоры о «спасении нации», да и слово «народный» от тебя, как и от А.Германа, слышать странно, по-моему, оно отошло в область политической демагогии, только у депутатов оно в ходу. Ты не находишь его совершенно бессодержательным?

А.Хржановский. Нет, я вот привел примеры. И потом — кто смотрит «мыльные оперы»? Народ. Когда, переключая программы, я в очередной (двухсотый?) раз натыкаюсь на «Санта-Барбару», я думаю, что ее место в жизни народа может быть описано в философских категориях: и нас-то не будет, а «Санта-Барбара», как столетний дуб из пушкинского стихотворения, как «равнодушная природа», будет «красою вечною сиять». Я не берусь делать дальние прогнозы, но на ближайшее время осмелюсь предположить, что преимущество получат те виды и жанры, на которых можно выгоднее наживаться: кровожадные боевики, похабель и попса.

Н.Рязанцева. Ну, а для «читающей публики»? Я, например, стала автоматически выключать любое игровое кино, кроме отдельных старых, давно любимых фильмов. «Опять они кривляются!» — и выключаешь, просто аллергия какая-то. Но это и к литературе относится. Только непридуманная жизнь меня интересует — мемуары, письма, всяческие «заметки на полях». И не я одна, по-моему, многие потеряли вкус к вымыслу. Может, мы вошли в такой возраст? Или наоборот — беллетристика, игровые жанры уходят в прошлое?

А.Хржановский. Тут мы имеем замечательных предшественников. Недаром и Пушкин, и Гоголь, и Толстой, и Чехов, написавшись вдосталь того, что мы называем по привычке «художественная литература», с такой страстью обратились к литературе с документальным, историческим уклоном.

Н.Рязанцева. Я вспомнила — ты об этом писал в тех заметках 1992 года. Вот, цитирую: «Но как быть, скажем, с таким жанром, к которому принадлежат «Опыты» Монтеня или «Беседы» Плутарха? Я бы не спешил выводить эти шедевры из разряда так называемых художественных произведений — разряда, в который не принято впускать даже самые высокие образцы эссеистики или эпистолярного искусства... Напрашивается вывод: не есть ли в данном случае преднамеренная «внехудожественность» структуры — одно из условий, работающих на новое художественное качество произведения?»

Мне кажется, что ты именно сейчас, наконец, удивительно совпал со временем, и будущее кино сметет все жанровые разграничения, все условности, а ты для себя их давно устранил. Хотя фильм «Жизнь после жизни» о рано ушедшем замечательном скрипаче Олеге Кагане можно, наверно, назвать просто документальным?

А.Хржановский. Если исходить из техники — да. Если иметь в виду образный строй — нет. В фильме есть такие вещи, построенные на соединении пластических и музыкальных элементов, которые не придут в голову ни одному документалисту. Не мне судить, хорош фильм или плох, но он — другой природы и породы. Мне один ас нашей кинодокументалистики так и сказал: «У нас, в документальном кино, так не принято...» Фильм сделан по законам музыкальной формы, в которой я, как и в пушкинской трилогии, и в «Школе изящных искусств», скорее, подражаю баховским «Пассионам»...

Н.Рязанцева. Я помню, как ты долго и кропотливо работал над этим фильмом, жаль, что его пока мало кто видел.

А.Хржановский. Для меня до сих пор остается невероятным, что этот фильм удалось все-таки сделать. Профессиональных съемок Олега Кагана не сохранилось, были любительские, очень низкого качества. Имелись наши досъемки, сделанные мной с Г.Рербергом, но они сами по себе не могли спасти дела. Мне, очевидно, помогли какие-то высшие силы.

Недаром многие из тех, кто общался с Олегом, характеризовали его одним словом: «Ангел». Об этом вспомнил кто-то из выступавших на панихиде, это же слово я услышал от великого дирижера Серджио Челибидаки и от композитора Сони Губайдулиной. Во время работы над фильмом я часто вспоминал рассказ врачей, боровшихся за жизнь академика Ландау. После автомобильной катастрофы от него, по словам врачей, ничего не осталось — только изувеченные и перепутанные детали. Вот сборка этого фильма напоминала работу тех врачей: я брал по крохам из разных мест, делал — сначала в уме, затем в монтаже — головокружительные переброски смыслов, пластических и музыкальных образов. Наверно, опыт работы в анимации сыграл здесь свою роль: ведь в монтаже мультфильма, как правило, музыка являет собой ведущее начало, сопряжение музыки с изображением все решает...

Н.Рязанцева. Мне, единственный раз видевшей Олега Кагана живым, в консерватории, он открылся, как будто я его хорошо знала. И потом в фильме и Башмет, и Ростропович, и Альфред Шнитке, не говоря уж о Наталии Гутман. Таким фильмам «как драгоценным винам, настанет свой черед». Не спрашиваю тебя сейчас про Альфреда Шнитке, знаю, что ты с ним работал еще в незапамятные времена, и дружил, и представлял его в Доме кино на очень скромном вечере. Надеюсь, что ты о нем напишешь в своей книге.

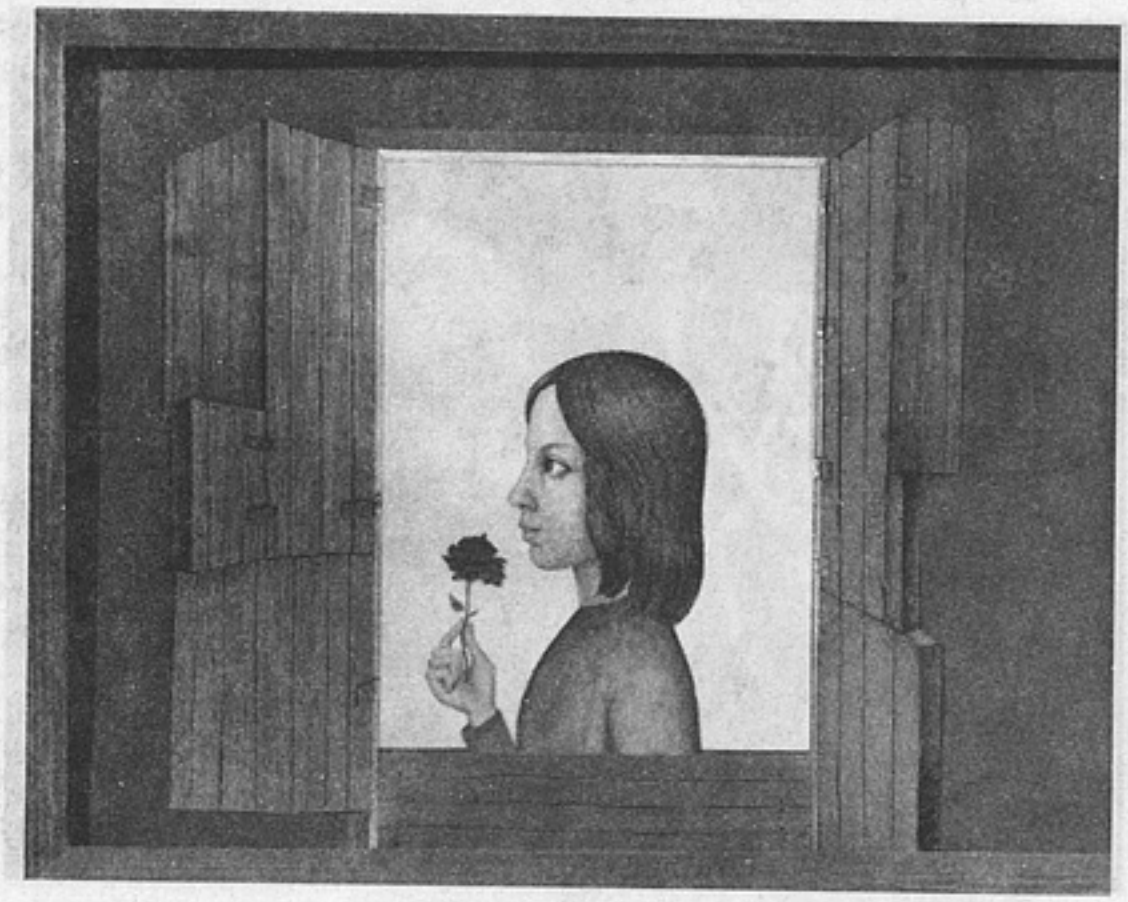
Давай обратимся к «Льву с седой

бородой». Когда вы с Геной Шпаликовым мечтали про «волшебное кино», тебе и во сне, наверно, не могло присниться, что будешь работать с Тонино Гуэррой, с рисунками Феллини. Неисповедимы пути Господни. Хотя задним числом все, пожалуй, можно объяснить и отыскать таинственные связи и подземные токи судьбы. Если вспомнить, что Гуэрра не только драматург, но поэт и вообще Художник в широком смысле слова. Не помню, кто сказал: «Жизнь всегда вовремя посылает нам нужного человека». Любовь к поэзии, видимо, определила твою судьбу и послала нужного человека, как когда-то в юности Гену.

А.Хржановский. Да, пожалуй, на меня в наибольшей степени повлияли три драматурга: Николай Робертович Эрдман, Гена Шпаликов и Тонино Гуэрра. Эрдману помимо общения с его изумительными текстами я обязан примером высочайшей скромности и тем, что со времени знакомства с ним для меня окончательно человек «знаменитый» стал ассоциироваться с болезненно застенчивым обликом Николая Робертовича или Д.Д.Шостаковича, а не с обликом орденоносных журденов, прожигателей жизни, а зачастую людей попросту неумных. Наблюдая за Эрдманом, я старался постичь природу остроумия, в отличие от сходного с ним и часто прикидывающегося им острословия. Способность скаламбурить даже кстати, это все-таки низшая и всего лишь вспомогательная ступень в иерархии достижений острого ума...

Н.Рязанцева. А с Гуэррой вы объяснялись знаками?

А.Хржановский. Так или иначе, но наше общение строилось вокруг изобразительного искусства. Я много водил его по мастерским друзей-художников. Тонино, как далеко не всякий даже интеллигентный иностранец, мог оценить, скажем, глиняную игрушку старика таджика Халилова или Хамро Рахимовой не просто как эффектный сувенир, а как оригинальное произведение. Я как мог расширял поле нашего общения. Тонино рассказывал замечательные истории, в которых какой-нибудь встречный узбек мог играть не меньшую роль, чем любой другой персонаж, будь то Антониони или Феллини. Истории эти производили большое впечатление на меня и других слушателей, видно было, что они выдуманы и рассказаны большим поэтом. Я, как правило, записывал эти истории, хотя многие из них уже были записаны и даже опубликованы самим Тонино. Это меня не останавливало — ведь и я мог одну и ту же историю записать дважды, тут важен был сам факт непрерывности творческой эстафеты.



«Пейзаж с можжевельником» (эскиз)

Фото И.Гневашева

Тесное общение с Гуэррой показало со всей наглядностью, что настоящие профессионалы времени даром не теряют. Они умеют заставить «работать» на себя всех друзей и знакомых, непрерывно обогащая свой

творческий багаж. А ведь человек всегда дает больше не тому, кто пассивно ждет, хотя и нуждается не меньше других, а тому, кто активнее просит. Это мог бы подтвердить и покойный Натан Эйдельман, с которым я когда-то познакомил Тонино и чьими консультациями в вопросах российской истории Тонино щедро пользовался.

Могу рассказать одну историю — пример того, как «плотно» работают профессионалы. Как-то Тонино навестил нас в Переделкине, где мы снимали дачу. Это было накануне его поездки в Ленинград для сбора материалов к книге, которую он тогда задумал. Его интересовали исторические и бытовые реалии, и он, например, спросил, как выглядит ледоход

«Лев с седой бородой»

на Неве. Мой отец, бывший некогда профессиональным звукоимитатором, подхватил со стола лист бумаги, смял его и затем, медленно расправляя мятую бумагу у самого уха Тонино, подбавил к этому звуку немного свиста и подвывания ветра. Картина получилась полной и впечатляющей. Затем отец показал в звуке разницу между тем, как трещат льдины и как шелестит шуга...

Спустя года два я смотрю на экране новый фильм братьев Тавиани по сценарию Гуэрры «Хаос» (по новеллам Пиранделло). И вот вижу там такой эпизод: горные пастухи, ночующие в лесу, вспоминают о разных забытых либо не слышанных другими звуках. И один говорит другому: «А знаешь, как шумят льдины во время ледохода на северных реках? Дай-ка листок бумаги, я тебе сейчас покажу...»

Н.Рязанцева. Ты говоришь про профессионализм, что все «идет в дело», а я иначе ощутила эту историю. Все подсознательно связано, если есть главный поток. Не будем говорить «мейнстрим» в том смысле, как употребляют это слово критики, обозреватели, наблюдающие за кинопроцессом извне. Вот ты упоминал «проплывы» из «Аталанты». Гена Шпаликов был кинематографически «родом из Виго», его реки, речки, пароходы в песнях и в стихах, в сценарии «Причал» и в фильме «Долгая счастливая жизнь», в эпизодах, не вошедших никуда и подхваченных другими, как навязчивый образ пробиваются везде, что бы он ни делал. История твоя про ледоход из того же потока — «лед, лед Ладогой плывет», поэтому она так запомнилась. Но в те времена, когда вы работали с Геной, он писал стихи «на манжетах», никогда их не собирал и поэтом себя не числил. Только любил читать чужие.

А.Хржановский. Да, стихи — это был способ нашего общения. Что касается Гены, то я ему благодарен не только за наше сотрудничество, но и за радость, которую он доставлял своим уникальным даром, за удивительную легкость, естественность, очаровательный юмор и беззлобность. Наше поколение не было чуждо некоторого цинизма, у одного Гены всегда была

на лице этакая чуть виноватая улыбка, и он умел, как никто, радоваться успеху других. Я писал стихи, которые никому, кроме Гены, не показывал. Зато он знал их наизусть, просил меня читать их при встрече с общими друзьями, а когда я отказывался, читал их сам. Конечно, они были шуточными и писались чаще всего на случай. Например, когда Гена с Инной срочно должны были сопровождать Иннину бабушку в больницу, я остался с Дашкой, которой было полтора года. Дело было к ночи. Жду час, два, три — их все нет, я сел писать им письмо в таком роде:

Друзья мои, ну как же так?
Я с вашей дочерью ночую.
Мне эта ночь пойдет впустую
И ей бы ночевать не так...

Гена часто декламировал, помахивая ручкой на отлете, как Пушкин перед Державиным на картине художника Репина:

...Она божественно сопит
В пожалованной свыше спальне...

и т.д.

Я никогда не позволял себе относиться к своим стихам, как к чему-то такому, без чего я не мыслю своего существования. Как-то моя ленинградская приятельница, которой я посвятил несколько стихотворений, как бы невзначай сказала мне: «Ты знаешь, я показала твои стихи Бродскому. Они ему понравились, он хочет с тобой познакомиться и ждет нас сегодня в гости». Я не пошел знакомиться с Бродским. Я уже тогда отдавал себе отчет в том, что такое Бродский, и не мог себе позволить оказаться с ним по соседству в качестве человека, пишущего стихи.

Давай озаглавим эту беседу «Как я не...». Она началась с вопроса, как я не стал режиссером игрового кино, а кончилась ответом — как я не познакомился с Бродским. С той разницей, что о первом я никогда не сожалел (может быть, из-за ощущения реальной возможности исправить положение, если возникнет неодолимая потребность это сделать), а относительно второго всегда буду безутешен...

Н.Рязанцева. Нет, я не согласна. Давай подытожим без всякого «не». Ты получил «Нику» за «Льва с седой бородой», причем победа была бесспорной, с огромным перевесом, я-то знаю... Недавно была премьера вашего следующего с Гуэррой фильма «Долгое путешествие». Вы уже написали сценарий для третьего фильма — «Генерал и Бонапарт», опять получается трилогия...

А.Хржановский. Бонапарт — это собака. История дружбы старого генерала и собаки.

Н.Рязанцева. И Пушкин там опять-таки присутствует? И ледоход на Неве? Я вспомнила, потому что только что слышала по «Эхо Москвы» твое имя, в который раз, по случайному поводу, не про кино говорили, а про какое-то издание Пушкина. «Как, вы не видели пушкинские фильмы Хржановского?!» «Конечно, видел...» — и очень благосклонно отзывались, в том смысле, что «как же это можно не видеть, за кого вы меня принимаете?». Вот это уже слава вовсе не «закрытого типа». Я нарочно пропустила один твой ответ на тему «проснуться знаменитым», цитирую: «Ну, конечно, что такое проснуться знаменитым по сравнению с тихим, но бесценным для меня признанием, которым подарили меня и мои работы И.Л.Андроников и В.А.Каверин, С.А.Ермолинский и В.Я.Лакшин, М.Мамардашвили и Н.Эйдельман, А.Д.Синявский и А.В.Эфрос? Эти люди, как и те, кого я назвал в начале нашей беседы, значили для меня, да и не для одного меня, очень многое. После этого я мог бы сказать вслед за Маяковским, перед которым какой-то шустрый писатель хвастался авторучкой, подаренной «самим Демьяном Бедным»: «Вы счастливчик! — воскликнул Маяковский. — А мне кто подарит? Ведь Шекспир-то умер!»

О. АЛДОШИНА

У берегов слова...

Пушкинская трилогия Андрея Хржановского

Почерк, надписи, поправки, рисунки на полях и поверх строчек... Вероятно, понадобился весь опыт культуры XX века, чтобы «многоуровневое письмо» пушкинских черновиков было прочитано как единый текст...

Но фильмы А.Хржановского кажутся догадкой и о самих возможностях мультипликации. Особый изобразительный язык, собственное скольжение рисунка выражают то, что в слове воспринимается как тайное и загадочное... Штрих повторяет пульс текста стиха. Линия лепит лицо. По графическому следу пушкинской рукописи режиссер восстанавливает неизобразимое — движение мысли поэта.

Один из первых кадров — страница рукописи, снятая общим планом.

Контраст светлой ее плоскости и темного фона делает неразличимыми сами строчки. Слова сливаются, тонут... Поле листа поглощает все подробности, акцентируя чисто изобразительный момент — впечатление света.

Камера приближается к прямоугольнику листа... И в какой-то момент границы его становятся шире рамок кадра.

Такая смена масштаба не только уточняет перспективу, но и задает правило восприятия. Мир фильма — вся рукопись. Огромный белый лист с протянутой вдоль, как на детском рисунке, полоской горизонта.

В этом пространстве становится видным и значительным любой невольно брошенный штрих, беглые очертания слов... Само движение линий, в порывистой изобразительности которых угадываются характер и... рука.

Автограф так же выразителен, как автопортрет. Мы, собственно, и встречаем его — в зеркале рукописей, вобравших в себя все особенное, свойственное личности Пушкина.

В фильме повторяется прием: пушкинский текст словно возникает на наших глазах, словно подбирается, пробуется на слух, линия ложится и вновь исчезает, как бы подгоняется под внутреннее ощущение.

Рисованный набросок близ неоконченных стихов передает не написанное, бьющееся у берегов слова.

Режиссер, кажется, сознательно удерживает движение на плоскости рисунка. Динамична сама пушкинская графика. Подвижны композиция, ракурс. При простом повороте страницы начертанный на ней профиль отвечает поклоном.

На экране вырастают целые пейзажи... Изображение листвы, деревьев. Они выплывают из глубины кадра, наслаиваются, сменяют друг друга. Камера приближается и отдаляется.

Идет дождь — пелена штрихов, падающих наискосок.

«Все, что напоминает мне о море, наводит... грусть. Шум ручья... причиняет боль в буквальном смысле слова...» — слышится за кадром горестное признание. А в изображении проступает тонкий профиль, еще

один. Мелькает и вновь исчезает. Это одна и та же женщина.

И вот уже целый сонм женских портретов вспыхнул и рассыпался на странице.

И вновь стерт волной строчек.

«...я вспоминаю...» — в тексте стихотворения.

На светлом поле — несколько штрихов. Ножка, вдетая в стремя. Изображение возникает наплывами, как бы накатывается из пустого пространства.

То же впечатление и в музыкальном рисунке. Он совпадает с изображением ритмически, в некоей общей пластической фразировке.

И зритель начинает видеть качели, которых, собственно, и нет в кадре. Деталь дает мгновенный охват целого. «Воображаю» оборачивается — «вижу»...

В отдалении от вас
С вами буду неразлучен... —

оглядывается, смотрит с экрана нарисованное лицо.

Изобразительная фактура картины, кажется, целиком задана прописью пушкинских тетрадей, как бы разыгрывает ее метафорический диапазон. Строчка и рисунок становятся основными пластическими мотивами, варьируются, свободно сопрягаются.

Ряды слов текут, повторяя линии волн. Страницы наслаиваются, паря парусами.

Светлые интервалы, пересекая сплошь исписанный листок, создают ритмическое напряжение. А простая смена чернил или же повторы прочерков вдоль строк полностью меняют лад.

В фильме неоднократно возникают такие тональные переходы. «У нас осень, дождик шумит, ветер...» — звучит за кадром. А сквозь унылую драпировку дождя плывут по стеклу строки рукописи.

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа
Снег выпал только в январе...

Камера приближается медленно к рисунку:

На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна...

«И с вами снова я...»

На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы...
Все ярко, все бело кругом.
Зима!..

Пространство, очерченное сперва лишь линией кровли и забором, распахивается вдруг необычайно широко. Внезапная смена масштаба странным образом оказывается схваченной в статичном изображении.

Кадр составлен из черновиковых записей, рисованных набросков...

На пустом страничном поле видятся неровный силуэт леса, ветвь речки, протянутая к горизонту, столбцы берез с четкими, точно набегающими на узкий экран штрихами слов.

В самой прозрачности и графиче-

ской ясности рисунка — гладь снега, дыхание морозного зимнего утра.

Изображение предельно условно. Но в нем, кажется, сосредоточено больше простора, чем в натуральных кадрах Тригорского или Болдино, включенных в фильм.

В дальнейшем граница между рисованными кадрами и натурными становится все более подвижной.

Словно птицы, взмывают росчерки Пушкина. Наплывают из глубины кадра рисунок средневекового рыцаря в дыму пепелища... узор решетки... пистолет — «это моя утеха»... виселица с протянутыми фигурками казненных, которую перо поэта чертит, «забывшись», даже спустя десятилетие, а рядом автопортрет, словно

Николай I предстает в рамках парадного портрета. Однако неожиданная деталь — курица, клюющая зерно у самых ног императора, или крупный план рук, заложенных за спину, — сообщает готовому изображению новый, неожиданный смысл... А образ Петра на коне с характерным простертым жестом руки становится своеобразной цитатой, тянет за собой целый шлейф ассоциаций.

Тема всадника пронизывает весь фильм. Это и наездник и наездница в самом начале картины. Это и лошади. Вороные, вольно бегущие по цыганской степи. И запряженные под секущим дождем или почти стертые круговертью вьюги. Это и всадник с

«И с вами снова я...»

прорывается подспудное, мучительное: «И я бы мог...»

Картины Петербурга и провинции, поместья и усадьбы, деревенские избы и пейзажи сменяют друг друга, как виды за окном кареты, как версты пространства.

Цветистая, густая фактура лубка, простодушие циркового балаганчика ощутимы в сценах ярмарки. Гравюрная стилистика — в образах державного Петербурга, в самом орнаменте строгих, слаженно марширующих колонн... А смена масок на фоне узорных обоев, такты полечки воссоздают на экране атмосферу светского раута, салона, изъясняющегося в фильме на языке анекдота, эстрадного куплета и карикатуры.

длинным копьем, рядом с которым примостился в шутовской позе слуга-арапчонок (своеобразный двойник поэта), и — одинокий конь в финале...

Невеселые кони... чуят путь... —

мотив народной песни отзывается в угрюмом подголоске колокольчиков — «Еду, еду в чистом поле...», в самой интонации стиха... вплоть до последнего —

С богом в дальнюю дорогу...

Пятно луны на сумрачном вскипающем тучами ночном небе, кажется, окрашивает сам звуковой образ пушкинских строчек. Все мерцает, мечется в «мутной месяца игре». Ритм, тревожный гул звуков сливаются в кадре в единый вихрь метели,

призрачной, почти растворяющей физическую реальность.

«Проклятая холера!.. я в бешенстве... — бросает Пушкин. — Несмотря на все усилия, я не могу попасть в Москву. Я окружен целой цепью карантинов, и притом — со всех сторон».

Свеча вздрагивает, двоится на оконном стекле в каплях холодного северного дождя. То ли от огня оттаявшем, то ли от дыхания... Автопортрет поэта в раме окна тоже кажется отражением.

На фоне ночного неба возникает женский силуэт. Повернутая к нам спиной фигура в светлом платье скользит по прозрачной поверхности и тихо меркнет.

вопреки законам пространства. Повисают между землей и небом в какой-то непрочной, сновидческой среде, существенно меняющей качество и объем зрения.

Звон разбитого стекла, звук выстрела продлеваются эхом контрапункта. Мгновение времени разворачивается в целую картину: по омраченному городу, сквозь пелену ветра и метели, мчится всадник — мимо домов, погруженных в воду до верхних этажей, и башен Петропавловской крепости, мимо самого Кумира, надвигающегося из мглы, — навстречу пуле.

А запрокинутый профиль на бледном полотне снега кажется влажным от моментального росчерка еще не высохших навек чернил...

Съемочная группа фильма «Я к вам лечу воспоминаньем». 1977

Портрет повторяется в рукописи «Медного всадника». И уже не дождь, а невские волны ударяют в окно, унося за собой

Обломки хижин, бревна, кровли,
Грозой снесенные мосты,
Гроба с размытого кладбища... —
как один сорванный покров.

Изображение словно полощется рваными плоскостями. И самое торжественное, как фигуры Летнего сада («Люблю тебя, Петра творенье», «Красуйся, град Петров!»), кажется, тонет в раскатах грома, в рокоте обезумевшей, вышедшей из берегов стихии.

Многие страницы пушкинского текста читаются в эпизоде разом. Разномасштабные фигуры сопрягаются

ОЛЬГА НЕПОРОЖНАЯ

Пейзаж с Феллини

«Долгое путешествие»
Авторы сценария **Тонино Гуэрра, Андрей Хржановский**
Режиссер **Андрей Хржановский**
Школа-студия «ШАР», Госкино РФ
Россия
1997

Тридцатилетие своего активного мультопыта Андрей Хржановский ознаменовал выпуском новой анимационной картины «Долгое путешествие» по рисункам Феллини и сценарию Тонино Гуэрры. Не исключено, что «Долгое путешествие» и сделанный двумя годами раньше «Лев с седой бородой» станут составными частями трилогии. Покойный Мастроянни, который еще в сентябре прошлого года справлялся о том, как продвигается работа, просил Гуэрру написать для него роль в следующем мультфильме. Предполагалось, что в истории о собаке и отставном генерале, превращающемся по ходу действия в рисованного персонажа, Мастроянни сыграет главного героя. К сожалению, даже если голос покойного артиста и будет использован при озвучании следующего фильма, Хржановскому придется для этого заимствовать звуковую дорожку из картин с его участием. Подобный опыт у режиссера есть: фрагменты из интервью Феллини оживляют автошаржи режиссера. Хржановский придумал остроумный выход (ход): интервью звучат в «Долгом путешествии» как фонетическая каша, будучи воспроизведены задом наперед.

Приступив совместно с Гуэррой к работе над «Долгим путешествием», Хржановский погрузился в мир эклектики, о родстве с которым он неоднократно говорил. Во многих своих работах режиссер использовал метод взаимного дополнения, активно сочетая разные художественные культуры, производственные технологии, эпохи и стили. Рождение образа, творчество как наиболее естественное и совершенное состояние «человека со свойствами», трансформация искусства и его проникновение во все сферы жизни — эти темы определили главный сюжет кинематографа Хржановского, и обращение к гениальному опыту Феллини — логичная коллизия этого сюжета.

Пышный в своем разнообразии иллюстративный материал — более восьмисот рисунков вошло в издание, которое использовано в фильме, — провоцирует смельчака, взявшегося оживить его в мультипликационном измерении.

Для Хржановского, практикующего мозаичность как технический принцип фильмостроения с использованием разных художественных пластов и анимационных технологий, эти рисунки Феллини ценны тем, что дают возможность не только оживить неподвижный графический образ, но и воскресить киноперсонажей коллеги, который использовал в своем кино мозаичность как принцип взаимодействия кинематографических характеров.

Будто предвидя, что его картинки могут быть востребованы другим искусством, Феллини нарисовал великое множество людей и пейзажей: Хржановскому не пришлось по своему обыкновению восполнять однообразие иллюстративного материала киносъемками, фотографиями или рисунками других художников. Поскольку большая часть используемых рисунков — это феллиниевские эскизы к фильмам, то детали костюмов или ракурсы Хржановский и работавшие под его руководством восемь художников-аниматоров могли восстановить по кинокадрам: Хржановский как автор был застрахован от насилия над чужими рисунками.

Феллини сравнивал свои рисунки с нитью, которая может привести его к съемочной площадке. Хржановский и Гуэрра сделали фильм о призраках, в которых Феллини угадывал своих будущих героев. Поэтому «Долгое путешествие» напоминает клубок сюжетов и судеб, в нем, может быть, и нет прямого родства между персонажами, но на тропинке ассоциаций, по которой петляет сценарий Гуэрры, Казанова, велосипедистки из «Амаркорда» и клоуны соседствуют на правах достопримечательностей, которые попадают в поле зрения знатного путешественника по имени Федерико Феллини.

Сюжетом становится сам путь создателей фильма, долгое путешествие, пластический поиск единого пространства, общего для всех — персонажей, авторов — мира. Или судьбы.

Полчаса, которые длится фильм, — «долгое путешествие» и для зрителей, и для Феллини, и для Гуэрры с Хржановским. В самом начале рисованный Гуэрра предупреждает, что все происходящее на экране приснилось ему в удивительном сне: по прихоти Морфея все киноперсонажи Федерико Феллини вместе с прославившим их режиссером путешествуют на корабле «Рекс». Сон, которым сценарист делится со зрителями, чудесен, но явно придуман. Поверить в его бессознательное происхождение сложно из-за отсутствия в нем вариаций, которые заметно отличали бы происходящее на экране от уже известных по кинематографу феллиниевских сюжетов.

На корабле «Рекс», где собра-

«Долгое путешествие»

лись персонажи Феллини — Кабирия, Джельсомина, клоуны, Градиска, адвокат и Казанова, — разворачивается представление, в котором всякий пассажир может играть особую роль, не подозревая о существовании обитателей соседней каюты. На это представление невозможно опоздать. Когда бы человек ни занял зрительское кресло, у него не возникает мысли, что он не понимает происходящего. На такую возможность погружаться в «Путешествие» с любого его этапа работает и принцип, по которому Хржановский подбирал рисунки.

Хржановский и Гуэрра дают рисункам возможность ожить, не перемещая их в чуждый феллиниевский контекст. Путешествуя вместе с Феллини на корабле «Рекс», они не подменяют его мир своими представлениями об этом мире. Путешествие на корабле, в сущности, простая условность, допущенная авторами только для того, чтобы каждый участвующий по их приглашению в «Долгом путешествии» смог ощутить соседство с теми образами, которые Феллини привел в кино. Ассоциации — пластические и музыкальные — ведут зрителя из одной каюты в другую. Все путешествие происходит в пространстве Феллини, не повествуя ни о чем конкретном, но показывая происхождение частностей, образующих кинематографическую общность. Вы можете встретить на палубе и самого маэстро. Вот он рисует донну Мазину. Подойдите к режиссеру со спины. Сейчас на бумаге появятся черные глаза, и портрет оживет. Как похоже! Теперь изображение, родившееся в вашем присутствии, захватывает внимание в той же степени, что и человек, с которого портрет был написан.

Не зная, кто может ожить на экране секундой позже, зритель становится таким же исследователем, каким был Феллини, блуждавший в пространствах столь же выдуманных, сколь и реальных. Хржановский, оживляя его путевые зарисовки, любуется их многообразием. Феллини нарисовал женщину с ко-

«Долгое путешествие»

быльим хвостом? Тем лучше. Стало быть, такая и повстречалась режиссеру. Не давая оценок и не выискивая логической взаимосвязи между разными сюжетами, посмотрите на многобразный мир глазами Феллини: интонация приглашения звучит в фильме.

Однако наличие готового иллюстративного ряда таило в себе и очевидный подвох. Если Феллини, на итальянский манер, всегда мог разыграть на съемочной площадке форменное дуракаваляние, то, оставив Хржановскому рисунки, он точными жанровыми характеристиками своих героев ограничил русскому мультипликатору свободу их интерпретации.

Шаржевый рисунок подразумевает гипертрофированный, в чем-то комичный ритм движений и пластику изначально пародийную, игрушечную, балаганную, а в ином случае и звериную. Чтобы при анимировании рисованного персонажа эти качества не превращали его в пародию на самого себя, Хржановский вновь использует принцип контраста, на этот раз сочетая общую неподвижность персонажа с гиперактивностью отдельной его части. Этот прием фигурирует во многих его мультфильмах, анимирующих чужие рисунки, которые режиссер хотел бы сохранить в первозданной пластике, передавая тем самым монументальность и неповторимость запечатлеваемого ими характера.

Новое развитие получает в «Долгом путешествии» и принцип мультипликационного психологизма, основанный на парадоксе, который проявляет, обозначает, создает характер героя. Льва с седой бородой Хржановский наделил мимикой человека апостольскими глазами — как наиболее одухотворенного персонажа. В «Долгом путешествии» режиссер наделяет героев Феллини повадками пресмыкающихся. Облизывающиеся донны уподоблены ящерицам, у которых лишь язык экстатически извивается на окаменевшем лице. Такая же мимика и у Мастроянни, вымучивающего тонью улыбку в ответ на женские заигрывания. Мазина также подверглась изящной «анимализации»: с пририсованными Феллини крылышками она в образе Джельсомины парит, подобно пчелке, увлекая в небо строгий клин белых монахинь.

В основном Гуэрра и Хржановский строили сюжет, исходя из комментариев самого Феллини, тут и там рассыпанных в его интервью. Женщины в «Долгом путешествии» делятся на больших итальянских мам, столь же больших жриц любви провинциальной выпечки и недоступных, схожих с бумажными самолетиками монахинь. Особняком от всех стоит (летит) Джульетта Мазина. Когда речь заходит о плотских утехах, голос Гуэрры, дублируемый в русском переводе Хржановским, сообщает: «Известна та ироничность, с которой маэстро относился к пикантным сюжетам». И сидящим в кинозале предоставляется возможность убедиться в справедливости этих слов, иллюстрируемых мелькающим на экране эротическим рисунком.

Кто-то прохаживается по улице со своей карликовой собачкой, а привидевшаяся Феллини донна выгуливает на поводке предмет мужской гордости. В сущности, иные люди недалеко ушли от животных. Почему бы в этой связи не укротить плюгавого мужичонку подобно то-

«Долгое путешествие»

му, как дрессировщик усмиряет строптивого зверя? Не похоже на правду? Феллини не станет спорить. Его фантазия, воплотившаяся в красотке, разрастается на ваших глазах, а затем лопается, подобно воздушному шару. Была красотка, да сплыла. Вот он, цирк, с неотделимыми от него фокусами, превращениями, непредсказуемостью, столь родственными миросозерцанию художника или поэта.

Сюжетный язык «Долгого путешествия» метафоричен, иносказателен. Видимо, это заложено уже в сценарии: Хржановский, признаваясь в любви к Гуэрре, говорит, что «великих сценаристов много, но среди них не так много великих поэтов». Поэтичность зримо воплощается на экране, даже движения героев так ритмически организованы, что кажутся выполненными с учетом стихотворного размера.

Отсутствие сюжетных хитросплетений и драматизма обусловлено простым удовольствием, которое сценарист получал, должно быть, от работы с Хржановским и возможности заново погрузиться в близкий ему мир Феллини. «Я для себя открыл — благодаря этой работе — много нового в творчестве Федерико», — признается Гуэрра. А поскольку гостевой визой в «Долгое путешествие» служит рисунок, то давно знакомые и родные лица предстают в новом, быть может, неизвестном доселе свете.

Мы видим конфликты героев на уровне их рисованных протовариантов. Мы наблюдаем внутреннюю борьбу самого Феллини, когда он, водя карандашом — словно медиум блюдцем, — вызывает из подсознания искомый образ и выбирает из нескольких призраков тот, что далее оживет на съемочной площадке. «Долгое путешествие» разъясняет происхождение феллиниевских героев и позволяет понять динамику их развития от рисунка к актерскому воплощению. В этом смысле фильм можно считать замечательным киноведческим комментарием к наследию классика.

Феллини вместе с Мазиной покидает на корабле «Рекс» ту землю, что населена персонажами его фильмов. Зритель, успевший за прошедшие полчаса повстречаться с Мастроянни, пофлиртовать с пышногрудой красавицей, подглядеть, как разгневанная мамаша приводит к доктору малолетнего ребенка, у которого только начинается период полового созревания, — этот зритель внезапно чувствует себя брошенным.

Однако такой несколько будничный финал логичен в контексте «Долгого путешествия» — этого разыгранного Феллини, Гуэррой и Хржановским циркового представления, в котором зрители могут участвовать наравне с героями-пассажирами. Просто представление окончилось — чтобы начаться, быть может, завтра. Поэтому расставание Феллини со своими персонажами показано без излишнего драматизма — так, будто это была только съемка запланированной маэстро сцены. Нет в этом расставании ни пафоса, ни тех ассоциаций, которые возникли у Гуэрры, когда он узнал о смерти друга. «Такое ощущение вы испытываете в летний день, когда за вашей спиной внезапно выпал снег».

Мультипликационный Феллини не узнает, что снег все-таки выпал.

М. ТУРОВСКАЯ

«Одной любви музыка уступает...»

«Олег Каган.
Жизнь после жизни»
Автор сценария и режиссер **А.Хржановский**
Оператор **Г.Рерберг**
ООО «Корпорация «Видеофильм»
при участии АО Госко
Россия
1997

...Это был удивительный концерт в составе Декабрьских вечеров: Наталия Гутман, Элисо Вирсаладзе и Виктор Третьяков исполняли трио Дмитрия Шостаковича памяти И.И.Соллертинского. Наверное, многие из нас слышали его впервые. Сначала какой-то долгий празвук, может быть, даже антизвук невыразимой, запредельной тоски; а потом, дальше — вихрь дьявольских звучаний, заставляющих забыть об этом зале, о концерте, об авторе даже.

Странным образом, мне показалось, что именно так мог бы начинаться шекспировский «Макбет» — эти женщины, колдующие над своими инструментами (нужды нет, что третьим был мужчина), эти ведьмы, знающие о человеческой душе нечто, что она сама не смеет о себе знать; это могущественное нечто, что называется музыкой и состоит всего из семи нот...

Прекрасные случаются концерты, но случается иногда и такое, выходящее за рамки концерта, даже прекрасного...

Я вспомнила, что давно не слышала Наталию Гутман. Впрочем, нет: видела и слышала, но на экране, и притом не только как виолончелистку, но как жену, мать, музыканта par excellence в фильме со странным названием: «Олег Каган. Жизнь после жизни».

...Душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит.

Удивительно, не правда ли, что в наше время душа вместе с заветной — в данном случае — скрипкой может быть (отчасти хотя бы) удержана таким вполне материальным, механическим предметом, как видеокамера, притом любительская. Что она — душа — может быть отчасти сохранена на каком-нибудь очередном «носителе», будь то магнитная пленка или CD-ROM. Вероятно, в наступающем тысячелетии многие предпочтут именно такие — аудиовизуальные — памятники, а скульптура займется своим; впрочем, одно другого не исключает.

На самом деле, конечно, фильм об упоительном скрипаче Олеге Кагане, или, как сам он шутил, муже великой виолончелистки Наталии Гутман, — не только монтаж счастливо прибереженных жизнью любительских съемок, но и продуманная,

отснятая, озвученная и сфокусированная лента или, как говорится, masterpiece Андрея Хржановского.

А.Хржановский давно перестал быть аниматором только, но слово anima существенно для него и в документальном кино.

Душой ленты о музыканте становится, естественно, музыка. Она несет на своей волне весь состав фильма: слова больших музыкантов, которые не хочется называть пожаргонному «интервью», предметы культуры, детские фотографии, съемки первых публичных успехов, семейных радостей и ослепительных моментов творчества, знаки и стигматы внезапного удара болезни, борьбы и самой смерти — всего, что составляет человеческую жизнь такого накала.

«Олег Каган. Жизнь после жизни»

Музыка выстраивает ассоциативные ряды — нежные краски полотен Возрождения, фантастические — Марка Шагала, локальные — масок.

Музыка — дуэты, трио, диалоги скрипки, альта, виолончели, фортепиано — некоторый идеальный субстрат человеческого общения, который делает кадры камерной музыки такими драматургически емкими.

А.Хржановский, впрочем, выстраивает фильм о музыканте, акцентируя его не только музыкальными, но и визуальными мотивами — колористическими, пластическими, знаковыми.

Золотистые тициановские тона, господствующие в фильме, заданы скрипкой, ее старинностью. Золотистая шевелюра скрипача, красное бархатное нутро концертного зала — все вместе складывает аккорд теплых звучаний, которому не противоречат ни живые краски природы, ни пестрые — карнавала.

Цвет смерти — белый: белизна антисептической больничной постели, кисейной — висконтиевской — занавески. Слепящая белизна туннеля томографа.

Туннель — лишь один из пластических мотивов фильма. Туннели жизни: путешествий, гастролей, просветов в будущее — сменяются туннелем медицинского прибора, уходящим в ничто.

Детские лица, мальчик со смычком — образы, уходящие из прошлого в будущее, обрамляющие ленту.

Маски — сначала просто знаки жизненного карнавала, но вот эта черная венецианская маска-баута, как предупредительный знак, как леденящий намек, смысл которого проявится в конце.

Режиссер расставляет эти знаки препинания, эти цезуры в потоке музыки, красок, ассоциаций.

Еще только начало, еще все впереди — и жизнь, и музыка, и счастье, — и

вдруг на мгновение, как momento, как удар меди в оркестре — фотография-портрет, фотография-образ: преображенное болезнью лицо музыканта на груди жены. Образ невыразимой любви, образ невыразимого страдания, образ-предвестие.

У Олега Кагана был счастливый дар, счастливый темперамент, счастливая «киногеничная» внешность — прелестное мягкое лицо с неожиданно тяжелыми, драматическими веками. Талант, личность видны даже в обыденных съемках, не говоря о концертах. Даже болезнь, изглодав, не отнимает значительности. И этот двойной фотопортрет, такого рембрандтовского звучания, появляется в конце уже как знак беды.

«Олег Каган. Жизнь после жизни»

Из многих нежных, восхищенных и дружеских слов, сказанных об Олеге Кагане, мне почему-то больше всего запомнились слова Альфреда Шнитке о том, что скрипач в своем исполнении был не просто музыкантом, он умел выходить за рамки самой музыки — во что-то большее.

В фильме — в разговоре о душе — проскальзывает мимолетный образ: «Снятие со креста» Рембрандта, и невесомая фигура тает, растворяется в живом пламени свечи. Не душа ли избегает тленья вопреки всепоглощающей белизне? Ведь фильм недаром называется «Жизнь после жизни».

АНТОНИНА КРЮКОВА

Похититель секретов

Первое появление Артема Боровика на телеэкране связано вовсе не с программой «Совершенно секретно». Еще во времена раннего «Взгляда» — в конце 80-х, когда основатели его активно привлекали в пространство своей самой свободной программы на ТВ то одного, то другого журналиста из молодых, но уже известных, — появился и Артем Боровик.

Как многие дети из советских номенклатурных семей, Артем Боровик учился на факультете журналистики престижного МГИМО. Однако на этом и заканчиваются совпадающие пути благополучных отпрысков, к каковым он, несомненно, принадлежал.

После окончания института работал в газете «Советская Россия» — сначала стажером, а потом корреспондентом по горячим точкам. Он даже хотел взять фамилию матери: ему казалось, что в мире журналистики будет трудно с известной фамилией отца. Но потом понял, что надо попытаться доказать, что ты сам, независимо от фамилии, достоин творческой «отдельности», состоятелен как иная — автономная величина. В какой-то степени дальнейшие шаги Артема Боровика были связаны с этим настойчивым желанием самоутверждения. В то время когда его однокурсники разъехались по комфортным европейским столицам, что, разумеется, было куда доходней и прелестней, чем оказаться в каком-нибудь советском захолустье, равно как и в столице дружественной социалистической страны, он был в Чернобыле после аварии на атомной станции, писал корреспонденции из охваченных войной Никарагуа и Афганистана. Да, кроме того, в отличие от своих шустрых сверстников, он никогда не стремился за границу, потому что с детства много жил в Нью-Йорке и ему, напротив, не хватало опыта другой жизни, абсолютно противоположной — той, где надо быть готовым к настоящим, неискусственным преодолениям и под влиянием которой складывается, формируется мировоззрение.

Позднее, когда Виталий Коротич, тогдашний главный редактор «Огонька», пригласил Артема Боровика работать в свое издание, на страницах журнала стали регулярно появляться репортажи из Афганистана, где Артем находился в качестве военкора. В итоге он написал книгу «Спрятанная война». А в 1988 году служил по обмену в американской армии на базе Форт Бэнинг. И тоже написал об этом книгу под названием «Как я был солдатом армии США», которая частично была опубликована в том же «Огоньке». Его рукописи, исчерканные красными чернилами цензоров, могут повергнуть в ужас современных впечатлительных архивисток.

«Спрятанная война» — очень личная книга об афганской войне. Вообще начало журналистского пути Артема Боровика достойно внимания хотя бы уже потому, что он не искал спокойной жизни, а шел в другую сторону от проторенной колеи. Кому-то это могло показаться следствием неудавшейся карьеры. Кто-то мог увидеть в этом некий демонстративный жест, когда хочется доказать, что ты сам способен сделать свою жизнь. Эта последняя догадка более всего приближается к истине.

Опыт войны, настойчиво поселившийся в душе, меняет мировоззрение, ломает сознание. Назвать это просто результатом столкновения с военной действительностью было бы только половиной правды. Потребность риска, потребность на собственной шкуре испытать опасность, пройти не один раз по краю пропасти, по лезвию бритвы — для полноты жизни, для пробы себя на

прочность. Как сказал поэт: «Молодость ходит со смертью в обнимку (ловит ушанкой небесную дымку), мышцу сердечную рвет впопыхах...» Афганистан для Артема Боровика с тех пор нечто очень сокровенное, внутреннее, закрытое для постороннего взгляда. Как еще можно объяснить тот факт, что после Афганистана он долго не мог притрагиваться, скажем, к своим дневникам, вообще не мог касаться темы войны?

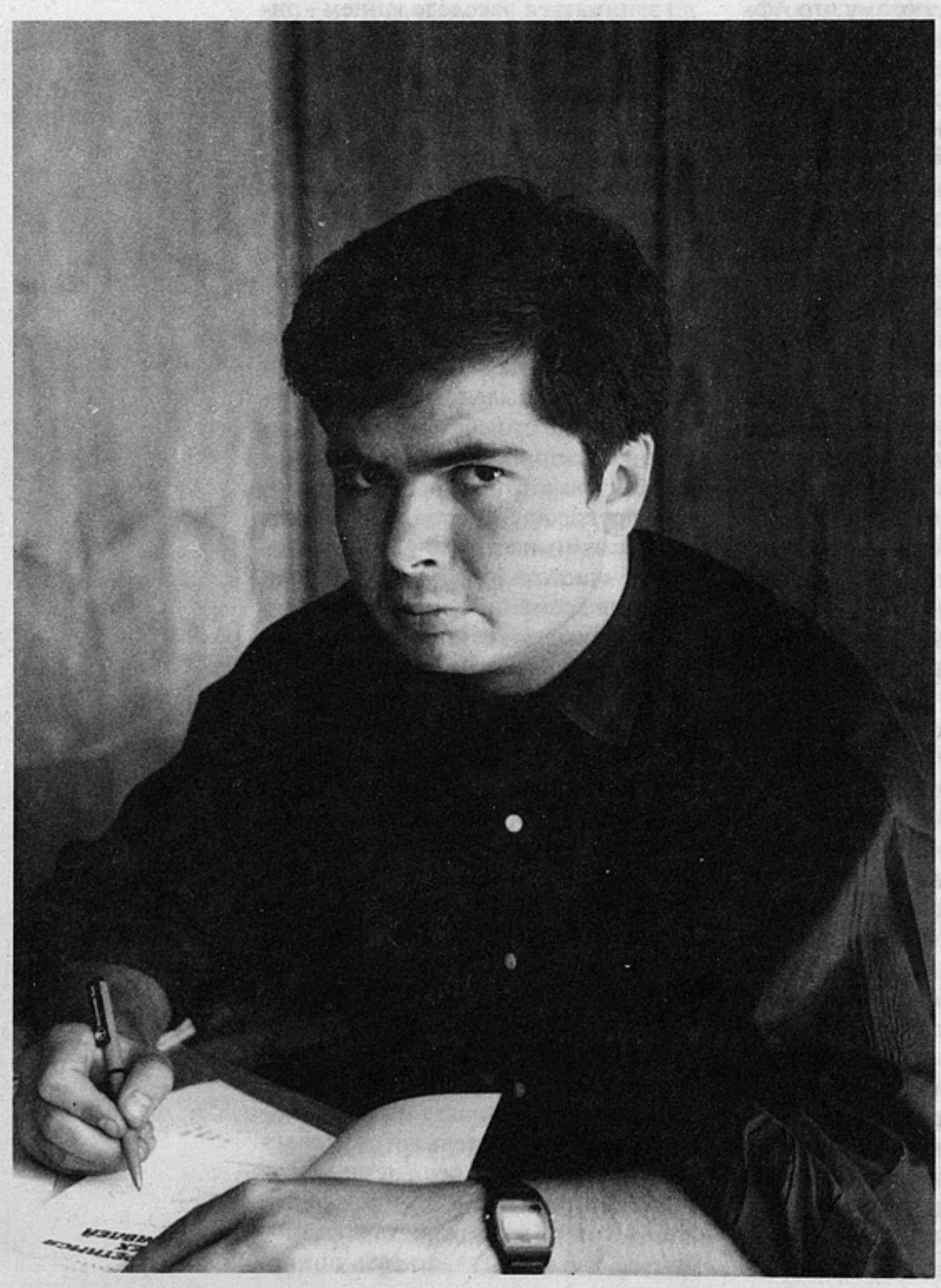
Афганская тема Артема Боровика, скорее всего, еще зазвучит. Он собирается к ней вернуться. И он абсолютно уверен, что это возвращение необходимо, потому что Афганистан, несмотря на его долговременное присутствие в нашей жизни, так и не был осмыслен нашей страной: ни политиками, ни военными, ни теми, кого эта война непосредственно не коснулась, — когда-нибудь за афганскую тему вновь надо будет приниматься. «Но это, как писали встарь, предмет особого рассказа...»

В мае 1990 года Артем Боровик стал исполняющим обязанности главного редактора газеты «Совершенно секретно». Это уже успевшее приобрести неслыханную популярность издание привлекло его не столько свободой высказывать собственное мнение и остротой публикаций, не столько тем, что его возглавлял Юлиан Семенов, сколько возможностью применения своего опыта: и профессионального, и жизненного. А когда через год была образована Всероссийская государственная телерадиокомпания (ВГТРК), ее отцы-основатели Олег Попцов и Анатолий Лысенко предложили Артему Боровику делать передачу. Какую? В этом они предоставили ему полную свободу выбора — на собственное усмотрение.

Ни концепции программы, ни ее названия у Артема тогда еще не было. Поэтому тематика газеты «Совершенно секретно», которую после смерти Юлиана Семенова возглавил Артем, стала основой телевизионной программы. На этом и остановились. Поначалу программа мыслилась как видеоприложение к популярному изданию, и зрителю предлагались как бы телеверсии газетных расследований. Но с самого начала Артему было ясно, что ограничиться только рассекречиванием каких-то неизвестных документов попросту невозможно. Пространство телепрограммы гипотетически представлялось более широким, с более подробными сюжетами, и не только с персонажами политическими, присутствие которых очерчивалось бы сугубо служебными рамками. Можно было рассказать и о жизни, о судьбе отдельного человека, не обязательно политического деятеля, войти в круг его личных отношений и закулисной жизни.

И хотя название будто обязывало заниматься расследованием криминального характера, сам Артем Боровик мыслил программу гораздо шире и неожиданнее — эмоциональнее. В общем-то, жанр информационно-публицистической программы уже по своей природе, по определению должен отвечать всем этим качествам.

На мой взгляд, появление программы «Совершенно секретно» на телевидении в 1991 году можно было уже и тогда толковать как своеобразную попытку выделить в «шуме времени» некие его составляющие, нащупать векторы переменчивости — так быстро в тот период то следующие друг за другом, то накладывающиеся один на другой, — не заботясь о «чистоте жанра». «Мусорный пейзаж» времени — что может быть более неисследованным, более «секретным»? Разноголосица энергичных перестроечных разоблачений, смахивающих на задорные кавээновские репризы, сильно действовала на нервы обывателя, быстро уставшего от лихих информационных бомбардировок, изо дня в день будоражащих воображение и взывающих к исторической памяти. Недавнее прошлое витало в воздухе, проступая на горизонте телевизионного пространства то призрачно-грозным всадником без головы, то неуловимо-романтичным летучим голландцем. При всем неиссякаемом интересе к прошлому, наш любознательный зритель хотел удовлетворить свой интерес, оставаясь в состоянии спокойной уверенности, чтобы иметь возможность «остановиться, оглянуться», то есть понять



Артем Боровик

и осмыслить события — «почуять под собою страну». Потребность в такой программе, где в одной точке сошлись прошлое и настоящее, стала особено ощутима в раздражающе нескончаемом потоке, когда количество передач о раскрытых и нераскрытых тайнах стало превалировать над качеством публикуемого материала.

Скажем сразу, что программа «Совершенно секретно» не могла проигнорировать, допустим, тему «кремлевского горца». В начальную пору существования программы Артем Боровик сделал интервью с персонажами «ближнего круга» Сталина. Это были не только деятели того периода, такие как Павел Судоплатов или сын Лаврентия Берия Серго, но и, например, киномеханик Сталина, его ближайшая обслуга. Эти персонажи представляли интерес прежде всего как отражение той стороны жизни Сталина, которая была закрыта для большинства, — интимной, человеческой, проистекавшей за пределами трибун и совещаний. Даже в этой, казалось бы, отработанной всеми искусствами и СМИ теме программа Боровика избежала высокомерия и безоговорочных общеизвестных выводов, оставив зрителю право на самостоятельное восприятие действующих лиц и понимание слов, прозвучавших из их уст.

И тут надо отдать должное автору и ведущему программы «Совершенно секретно». В его работе с самого начала можно было различить момент некоей «избранности», который, на мой взгляд, и обусловил перспективность программы: он выбирает для своего рассказа обычных людей, поставленных в необычные обстоятельства времени. Их «избранность» — в уникальности судьбы, когда обыкновенный человек, увлеченный вихрем времени, обретает невиданную значимость, становится объектом истории. Это, разумеется, вовсе не исключает присутствия иных героев и героинь — известных, даже знаменитых. Но Боровик всегда идет не вслед за событием или какой-то пусть даже более чем эксклюзивной информацией, но ищет скрытые от всех тайные знаки истории, которые и создают из множества событий такую метафизическую штуку, как время. Реальный человек с его нормальной реакцией на окружающее и обостренной на чужую боль нередко становится главным персонажем программы.

При том, что большая часть передач «Совершенно секретно» посвящена политике, в программе он находит место для совершенно неполитических героев, которые как бы то ни было участвуют в формировании мышления нового времени. Так появились, казалось бы, совершенно далекие от привычной тематики программы сюжеты об Александре Розенбауме, о Кардиохирургическом центре имени Бакулева, о Татьяне Дорониной и т.д. Одной из характерных черт программы является то, что в ней герой непременно получает максимальную возможность высказаться — его показывают, как говорится, «крупным планом». При этом автор и ведущий может абсолютно не разделять взгляды своего персонажа. Но это он никак не акцентирует, и сам он остается вне экрана, почти не показываясь в кадре, — зритель только слышит его голос. Вообще Артем Боровик очень бережно относится к слову. И это, наверное, одна из причин его краткого появления на телеэкране. С самого начала, когда он делал программу один и был не только автором и ведущим, но и репортером, и режиссером, и монтажером, — он искусственно не акцентировал зрительское внимание на своей персоне, оставаясь будто по ту сторону экрана. Представляя очередной выпуск программы, он говорит несколько фраз — коротко, уверенно, спокойно. Не вдаваясь в пространные рассуждения, он как бы сразу отстраняется от самого «вещества» эфира и дает понять: вот реальность — такая, какая она есть, мы ее увидели такой, мы ничего в ней не прибавили и не убавили. И зритель ни разу не усомнится в достоверности происходящего на экране, а в коротких комментариях ведущего, в его голосе и интонации не обнаружит пристрастных ноток, сбивающих зрителя с толку.

Можно вспомнить самый первый сюжет программы «Совершен-

но секретно», который назывался «Комната 19». Эфир его состоялся в октябре 1991 года. Речь шла о Московском институте мозга, в котором хранятся мозг Сталина, мозг Ленина, Маяковского, Мичурина, Сахарова и многих других наших соотечественников. В программе рассказывалось и о людях, которые работают в этом странном институте. Было довольно страшное ощущение, когда лежащий под стеклом мозг Сталина, нарезанный миллиметровыми пластинами, показали по ТВ: ведь в этой субстанции рождались чудовищные замыслы, которые принесли столько трагедий нашей стране.

В программе «Совершенно секретно» побывали многие их тех, кто каким-то образом участвовал в советской политике. После 1985 года завершилась огромная эпоха, и ее необходимо было зафиксировать на пленку, иначе она ушла бы безвозвратно вместе с людьми. Представители высших эшелонов власти брежневской, андроповской, горбачевской поры, не раз появлявшиеся в программе люди хрущевского окружения — это и есть советская история, показанная в программе «Совершенно секретно». Михаил Горбачев дал программе свое последнее интервью в Кремле, которое автору долго не могли простить и после которого его обвинили в том, что он является чуть ли не влиятельным тайным агентом на телевидении.

Вообще отношения программы «Совершенно секретно» с властью можно назвать своеобразными. Если в 1991 — 1992 годах никто не мог вмешаться в работу его создателей, то в последующие годы (программе в прошлом году исполнилось уже пять лет) эта ситуация сильно переменилась. «Наша власть стала более циничной и более изощренной в

Артем Боровик с бойцом Сандинистской народной армии. Никарагуа, 1985

способах воздействия на средства массовой информации, — говорит Артем Боровик. — Она научилась ими управлять. Власть эпохи Горбачева еще не знала, не умела использовать СМИ в своих интересах, да и во властных структурах находились, главным образом, представители поколения шестидесятников. Вообще Россия в 1991 году была, на мой взгляд, самой свободной страной в мире». Впрочем, интервью с Горбачевым буквально пришлось «пропихивать» в эфир. Уже тогда «ближайшее окружение Бориса Николаевича» было возмущено поведением Артема Боровика, о чем и сообщил ему тогдашний председатель ВГТРК Олег Попцов после звонка Бурбулиса. Так и не появилась в эфире программа с сюжетом об Александре Коржакове. Это интервью с ним было опубликовано потом в газете «Совершенно секретно». Некоторые передачи — о Лебеде, о войне в Чечне, о Кобзоне, о Говорухине — выходили не сразу, а после длительных «обдумываний», которые заканчивались, как правило, значительными для них потерями. Вообще у Артема Боровика есть принцип, которого он придерживается в своей профессии: журналисты по отношению к власти должны выступать с плацдарма оппозиции. «Если хотите — конструктивной оппозиции», — обычно уточняет он эту формулировку. В противном случае, по мнению Боровика, журналисты стране не нужны.

Одно из качеств программы «Совершенно секретно» — эксклюзивность ее материалов. Можно даже предположить, что Артем Боровик располагает сетью собственных агентов, внедренных в самые недоступные места: в ГРУ, ФСБ, МВД и т.д. Артем называет их «внештатными корреспондентами» и по обыкновению приводит слова Грэма Грина, который однажды заметил, что между шпионами и журналистами немало общего: и те, и другие готовы душу запродать за малую толику сенсационной информации. Высокопоставленные западные политики появляются в «Совершенно секретно» благодаря исключительно личным связям Артема Боровика. Среди западных персонажей в «Совершенно секретно» были американский генерал Шварцкопф, командовавший операцией «Буря в пустыне», спикер французского парламента Филипп Сеген, кандидат в президенты США Росс Перо, директор ЦРУ Тёрнер... Нередко и теперь, хотя программа «Совершенно секретно» уже имеет собственный штат творческих работников, Артем Боровик сам снимает сюжеты, когда без его участия никак нельзя обойтись. Так было с передачами о Судоплатове, о Добрынине, проработавшем послом в США беспрерывно четверть века, о семье президента Ельцина в канун президентских выборов. Вспоминая то время, Артем Боровик обычно говорит, что тогда его программа заняла позицию безусловной поддержки Ельцина, поскольку защищала прежде всего себя: ведь при противоположном раскладе она просто исчезла бы или стала бы другой. Пока этого не произошло.

В программе «Совершенно секретно», в которой, как известно, знают все равно больше, чем где-либо еще, не было сюжета о том, как ее автор и ведущий взаимодействует с сегодняшней телевизионной властью. Возможен ли такой сюжет?

«Рассекая волны»,
режиссер
Ларс фон Триер

«Любовь... сорадуется истине»

Предлагаем вниманию читателей продолжение разговора о двух знаменитых датских фильмах — о «Слове» (1955) Карла Теодора Дрейера и «Рассекая волны» (1996) Ларса фон Триера, получившем Гран при в Канне-96.

В сегодняшнем «круглом столе» принимают участие богословы: священники Домовой церкви Святой Мученицы Татьяны Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова иерей Максим Козлов (настоятель) и иерей Владимир Вигилянский, а также искусствовед Михаил Дунаев.

«Искусство кино». Наш прошлый разговор с философами и культурологами мы начали с обсуждения феноменологии чуда, которая проявляется и в «Слове» Карла Теодора Дрейера, и в картине Ларса фон Триера «Рассекая волны».

Михаил Дунаев. А мне кажется, это ложная идея, потому что и в том, и в другом фильмах главные герои находятся в состоянии *прелести*, т.е. самообмана, самопрельщения, а нам навязывается мысль, что в состоянии прелести рождается чудо.

Я не понял, намеренно это или нет, но в фильме «Слово» логика явно нарушена. Поскольку сначала Йоханнес говорит, что он Христос, а потом воскрешает умершую Ингер именем Христа. Это некоторый просчет авторов? Или герой сознательно, но вне экранного действия отрекается от того, что он Христос? И тогда в представлении авторов этот сумасшедший воплощает истинную веру, и даже в нем и впрямь что-то есть от Христа? Для меня, конечно, подобная точка зрения просто неприемлема. Обычно я всем своим знакомым говорю: если появится человек и скажет, что он Христос, то нужно бежать от него без оглядки. Достаточно вспомнить и пророчества о том, что будет, когда появятся лжехристы[1]. Но здесь, по мнению авторов, этот лже-Христос, имея мощную личную веру, внецерковную и даже внесектантскую, производит чудо воскрешения. Естест-

---

«Круглый стол» философов и культурологов «Крепка, как смерть, любовь» см. в «Искусстве кино», 1997, № 6.

[1] «Тогда если кто скажет вам: вот, здесь Христос, или там, — не верьте; ибо восстанут лжехристы и лжепророки и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Матф. 24, 23 — 24).

венно, чудо с точки зрения авторов, которые именно так его понимают.

А вот фильм «Рассекая волны», на мой взгляд, о проблеме воли. С самого начала Бесс, героиня фильма, хочет утвердить свою волю, настаивает на ней, несмотря ни на что: ее муж должен вернуться с буровой через десять дней, но она протестует — нет, пусть будет так, как я хочу, пусть он вернется немедленно. И в общем-то нетрудно догадаться — слишком примитивен ход, — что будет дальше: Ян раньше срока вернется к Бесс, но в неприемлемом для жизни состоянии. И дальше тоже все понятно: героиня от своей воли отречется, будет жертвовать собой и ее гибель повлечет за собой выздоровление мужа. Правда, догадаться, какая потребуется жертва, лично я никогда не смог бы. Оказывается, героиня должна отдаваться каждому встречному, а потом живописать свои блудодеяния парализованному мужу.

«ИК». Бесс считает, что у каждого человека есть дар и что у ее мужа дар сексуальный. И чтобы его сохранить, она идет на все. Она искренне не понимает того, что ее жертва греховна. Даже Ян в какой-то момент говорит врачам: «В моей голове зло». Но для нее он непогрешим. И слово его для нее закон.

М.Дунаев. Да, скорее всего, автор хочет сказать, что Бесс растворяет свою волю в чужой, выполняя то, что говорит ее муж, ведь это дано как знак какой-то другой, высшей воли, которой она должна подчинить себя. Сначала Бесс противится: «Я не хочу», — но потом подчиняется, жертвуя собой, и погружается, как говорится, в пучину греха. При этом она утверждает, что между ней и мужем духовная связь.

Надо сказать, что словом «духовность» сейчас многие злоупотребляют. Тут мы можем вспомнить слова апостола Иуды: «Душевные, не имеющие духа». Духа здесь, конечно, нет, да и сама душевность на низшем физиологическом уровне. Собственно, даже душевной связи между этими людьми нет. Поэтому Ян и требует от своей жены, чтобы она ему изменяла с кем попало, а потом обо всем рассказывала, что даст ему возможность жить, а если этого не будет, он умрет. В общем, какое-то извращенное сознание. Жертвуя собой, отдавая себя на поругание, героиня возвращает своему мужу жизнь.

И это то, что автор называет чудом. Но вопрос в том, приемлемо ли такое чудо с нашей православной точки зрения или нет. Одно дело то, что нам говорят, а другое то, чему мы даем оценку.

Иерей Максим Козлов. Строго говоря, для человека православного и вообще для христианина проблемы чуда не существует. И то, что кинематограф пытался и пытается поставить вопрос о чуде и не находит другого контекста, чем тот, который мы видим в этих двух фильмах, на мой взгляд, прежде всего свидетельствует об оторванности общества, по крайней мере второй половины XX столетия, от самых основ христианской цивилизации. И, с моей точки зрения, главная проблема — это проблема цены, которая платится, и приемлемость этой цены, приемлемость жертвы в том виде, как она здесь осуществляется. Сама по себе жертвенность еще не является чем-то таким, что выдает индульгенцию независимо от того, где, как и для чего она приносится. Безусловно, героиня фильма терпит определенного рода самостеснение. Но опять мы возвращаемся к тому, что значимость этой жертвы напрямую связана с теми ценностями, о которых мы говорим. И путь, по которому идет Бесс, только кажется путем самоотвержения.

Вспоминается история, рассказанная блаженным Августином. Варвары взяли какой-то город и изнасиловали девственниц, а те потом обратились к епископу с вопросом: «Нет ли на нас греха? Виновны мы или нет?» И им было сказано: та, которая, кроме ужаса и отвращения, ничего не испытала, может не каяться, а той, которая хоть на секунду испытала удовольствие от своей податливости, есть, в чем находить свою вину.

И здесь стоит тот же самый вопрос: что испытывала героиня, отдаваясь первому встречному, — только ужас и отвращение или некоторое утешение от собственной податливости? Авторами фильма этот вопрос выносится за скобки. А его вряд ли можно было избежать: к примеру, в рассказанной блаженным Августином истории не нашлось почти ни од-

ной девственницы, которой не в чем было бы покаяться.

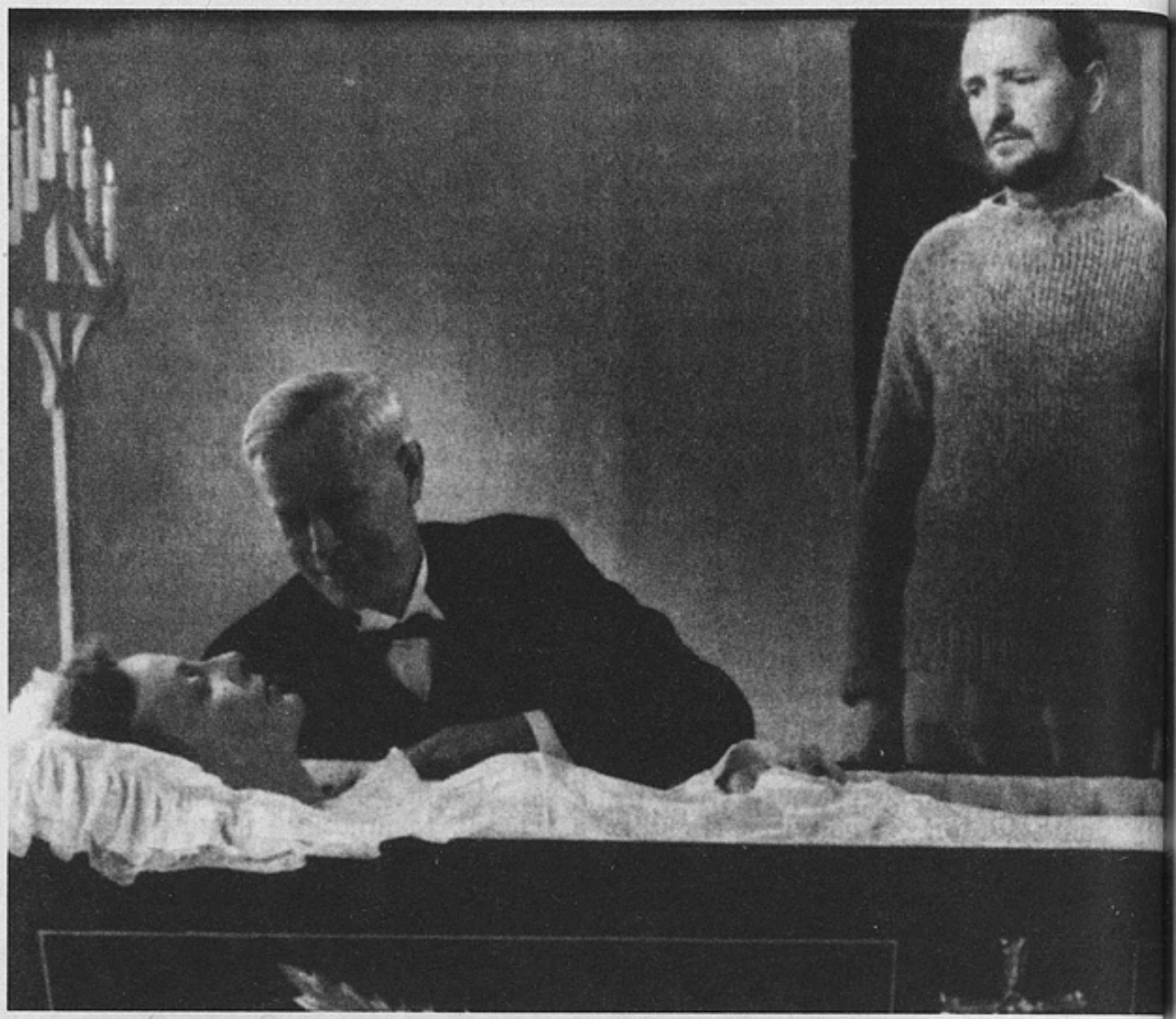
М.Дунаев. Кто-то из философов на предыдущем «круглом столе» сравнивал героиню фон Триера с Марией Египетской. Но в этом мне видится полное отсутствие логики, потому что Мария Египетская отреклась от своего блудного греха. А здесь такого сопротивления — даже внешнего — нет. Хотя жертва через грех — это любопытная проблема. «Пусть я погибну». А в фильме фон Триера воссоздается такая реальность, в которой человека могут обречь на ад. Здесь с самого начала показана очень жесткая система церковной общины. В начале фильма пастор над гробом умершего говорит: «Он в аду, он грешный». То есть церковь берет на себя функцию Господа Бога, решает, кто грешный, кто нет, приговаривает к вечным мукам. То есть героиня ясно знает, что в любую минуту ее могут изгнать из общины и тогда она обречена. И тем не менее она ради своей любви на это идет. И здесь можно сказать, что ее сознание, как, видимо, и сознание автора, в иных категориях понятия жертвенности, самоотречения и не может развиваться. И для меня это знак глубокого падения — современного менталитета вообще и культуры в частности. Если таким образом начинают утверждаться положительные ценности. И это все больше и больше входит в сознание людей, люди этим отравлены, они этим живут. Через увеличение греха — спасение. То есть все ровно до наоборот, чем с Марией Египетской.

Иерей Владимир Вигилянский. Но мне кажется, что прежде всего нам нужно договориться о терминах. И чем раньше мы это сделаем, тем будет лучше. Иначе мы рискуем полностью запутаться, поскольку, говоря одни и те же слова, мы можем иметь в виду совершенно разные, иногда противоположные вещи. А ведь речь идет о таких понятиях, как любовь, истина, канон, Церковь, свобода, слово, жертва, чудо, вокруг которых как раз и строятся фильмы Дрейера и фон Триера. Но беда в том, что ценности культуры и ценности христианства в последние века разошлись решительно и бесповоротно, и разошлись они большей частью относительно понимания и интерпретации именно этих понятий.

Церковь принципиально канонична, она зиждется на законе. Она «столп и утверждение истины», как ее определил апостол Павел. Культура же Нового времени постоянно борется с каноном, она принципиально неканонична. Каждый настоящий художник приходит для того, чтобы разрушить старый канон и утвердить свой. Гуманизм, пришедший на смену христианского мироощущения, внес в жизнь свои представления. Первый и незыблемый закон гуманизма заключается в том, что никаких незыблемых законов нет: сколько личностей — столько истин. В конечном счете в своем логическом завершении главным врагом гуманизма становится Церковь с ее представлением об абсолютности истины (*«Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез меня»*. — Ин. 14, 6).

Многие считают, что канон церковный, религиозный настолько извращен, что его нужно переосмыслить, и появляются люди, которые всей своей жизнью зачеркивают старый и создают свой канон. Это вообще отношение культуры Нового времени к понятию канона. «Страсти Жанны д'Арк» (1927) и особенно «Слово» (1955) Карла Дрейера — фильмы, на которые опирается обсуждаемая ныне лента фон Триера, — посвящены именно проблемам канона.

По мысли Дрейера, любой человек, если он *личность*, может (и, скорее, даже должен) по-своему интерпретировать канон, чему, понятное дело, противится церковь. Такими личностями являются Жанна д'Арк («Страсти...»), Йоханнес («Слово»), а также Бесс в фильме фон Триера. Они восстают против общепризнанной человеческой морали, которая, по мнению авторов, тождественна церковной. Впрочем, само понятие церкви здесь также размыто. Это только знак церкви. Это нечто, что объединяет по определенным признакам — этическим, обрядовым, национальным и т.д. — людей, но отнюдь не личностей. Личности не вмещаются в это сообщество, для них «закон не писан», они сами создают для себя законы. Здесь церковь — это, скорее, совет старейшин, местных авторитетных мужей, муниципальное собрание, ячейка правящей партии —



«Слово», режиссер Карл Теодор Дрейер

все что угодно, но не мистическое Тело Христово. А у православных христиан отношение к церкви совершенно другое. Церковью могут управлять те или иные люди с теми или иными человеческими немощами, но она — незыблема. Когда же начинается представление о Церкви как о некоей общине, которая способна опять и опять расколоться, а истину засушить, может появиться любая секта и взять на себя право судить и наполнять эту истину новым смыслом, и так до бесконечности. Это вообще протестантское сознание: что, мол, да, Бог есть истина, но люди понимают ее по-разному; сколько людей, столько будет и истин; и эта истина всегда в человеческом сознании относительна.

М.Дунаев. Христианство — не эволюционирующее учение, оно самораскрывающееся, и человек, который пришел после Христа, ничего принципиально нового добавить не может. Но очень хочет. Вот, мол, Бог здесь сказал то-то и то-то, а теперь и я тоже своим умом что-то привнесу. Но ведь и святые отцы опирались на слово Божие, в котором, как в семени, уже заложено, какие листья будут у будущего дерева. И задача тех, кто идет после Христа, показать, что в нем действительно все заложено, и раскрыть это и объяснить. Но ничего *принципиально нового* никто не может привнести. Поэтому подобное отношение, которое нам навязывается в фильме «Рассекая волны», — это просто уход от христианства.

«ИК». Может быть, вопрос немного в сторону, но тем не менее: есть такая точка зрения, что сама идея прогресса, которая была доведена до определенного абсолюта Новым временем, и Возрождением в частности, заложена именно Новым Заветом. Ведь именно он называется Новым. Нет ли здесь, в самом Новом Завете, принципиальной возможности коррекции истины, данной раз и навсегда?

М.Дунаев. Ну, смотря кто корректирует. Ведь Христос — Бог.

Иерей М.Козлов. Новый Завет не является ни отменой, ни изменением Ветхого Завета. Христос отчетливо

говорил о том, что он пришел не нарушить Закон и пророков, но исполнить их. То есть раскрыть их в полную меру ясности и глубины для каждого человека. В этом смысле интересно то, что в Новом Завете нет ни одной заповеди или предписания, которые уже не содержались бы в Ветхом Завете, даже заповедь о любви к врагам была в Ветхом Завете, но только среди множества других, которые не делали ее центральной или такой заостренной, какой она стала именно в христианстве.

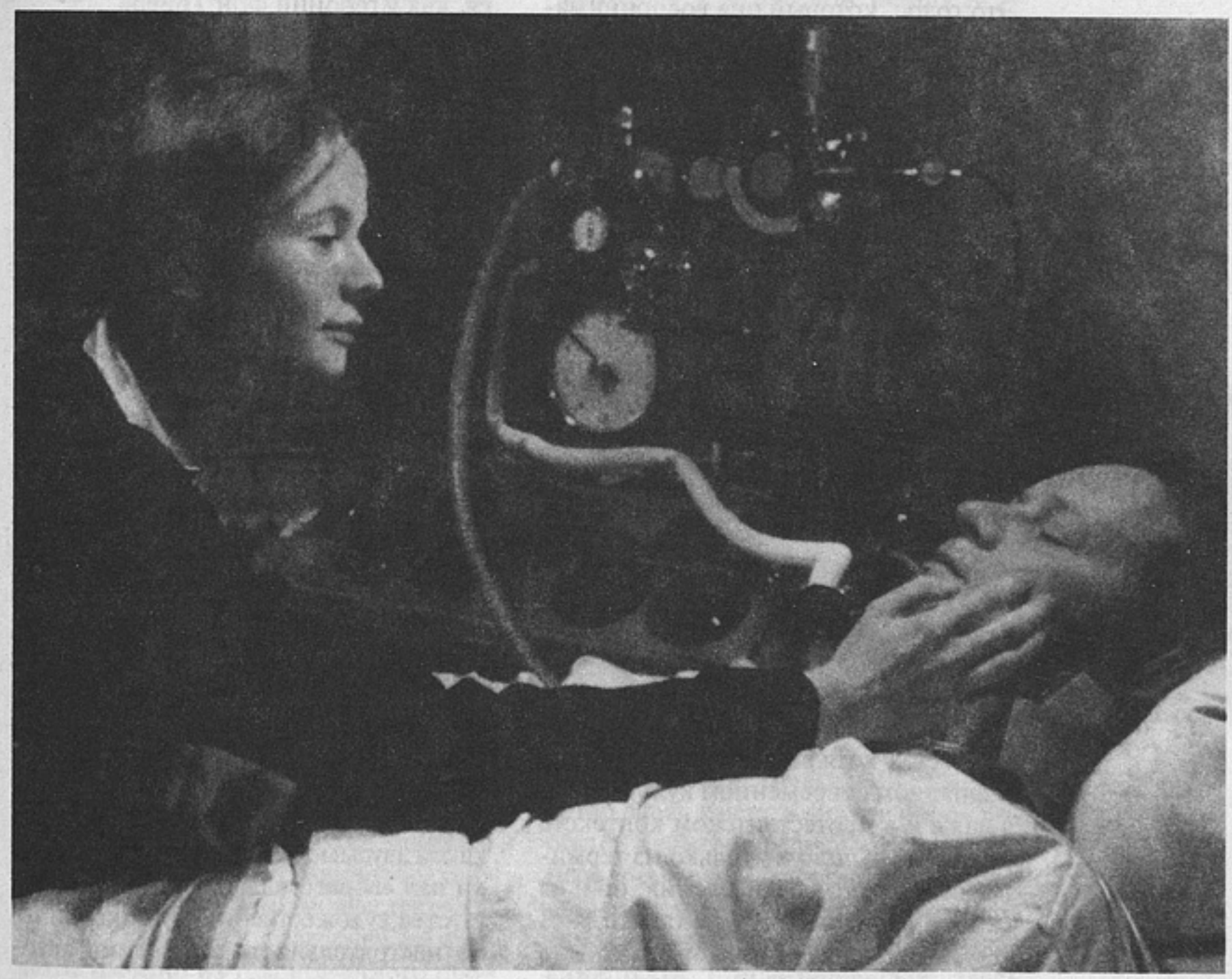
Так что можно сказать, что христианство принесло в историю историзм, в отличие, предположим, от языческого античного или восточного миросозерцания, которые были построены на цикличности. Но это именно историзм как стремление к завершенности, как векторность мира, как понятие о его развитии, развитии, которое не подразумевает отрыва от всего, что было достигнуто прежде.

«ИК». А вам не кажется, что в фильмах Дрейера и фон Триера понятия веры разные. Если в первой картине понятие веры классически протестантское, то во второй — новоязыческое, даже шаманское.

Иерей М.Козлов. Может быть, я с несколько иной точки зрения смотрел, но и в первом, и во втором фильме я видел больше объединяющего. И в «Слове» вера главных действующих лиц отчетливо внеконфессиональна, вернее, антиконфессиональна.

М.Дунаев. Я не совсем разобрался (может быть, отец Максим уточнит), в фильме «Слово» имеется в виду какая-то секта? Борген-старший олицетворяет официальную Церковь, а портной Петерс нечто неофициальное, ей противостоящее (так что непримиримость героев проявляется даже на бытовом уровне — будет ли дозволено пожениться их детям, проясняется только в финале, после смерти и воскрешения Ингер). Но что же, в конце концов, торжествует и над той, и над другой Церковью? Сумасшествие Йоханнеса? А авторы хотят сказать, что в воскрешении умершей нам явлена та самая истинная воля, которая проявляется потому, что не умерла вера? Судя по всему,

«Рассекая волны», режиссер Ларс фон Триер



нас обвиняют в том, что у нас веры нет, а вера есть у героев фильма. И вера такая, что определяет высшую волю, которая и совершает чудо.

Иерей М.Козлов. Да, это такая вера, которая утверждает возможность общения личности с Богом — как в терминах западного сознания можно было бы сказать: с абсолютом, — вне какой-либо церкви. Напрямую. И Кьеркегор, которого начитался Йоханнес, мнящий себя Христом, — это, скорее, знак именно такого внеконфессионального богообщения. Или неконфессиональной религиозности. Так что в этих двух фильмах мне видится как раз некий *общий* момент западного сознания, который, конечно же, приобрел за последние сорок лет иные оттенки, поскольку в 50-е годы о неоязычестве говорить с тем утверждением, как это делается теперь, было бы трудно. Но основа фильмов Дрейера и фон Триера общая — все тот же неконфессиональный характер общения мира видимого с миром невидимого.

«ИК». А что означает разговор Бесс с голосами?

Иерей М.Козлов. Ну, голос-то один. Это голос, который она воспринимает как голос небесного отца. Но опять же здесь, если выходить за пределы чисто культурологического контекста, мы имеем дело с *прелестью*. Слово это уже было здесь употреблено. Но, наверное, нужно пояснить этот термин. Прелесть — это такого рода самосознание, когда человек, думая, что он идет вверх, на самом деле идет вниз, при этом прилагая очень большие усилия. Думая, что трудится над тем, как сделать свою душу чище, на самом деле делает ее темнее. Однако делает это, не сознательно работая сатане, а пребывая в убеждении, что стоит на правом пути. Вот такого рода совершенная замутненность, пре́лестность сознания главной героини фон Триера, на мой взгляд, вытекает из ее молитвы. Понятно, что режиссер вряд ли оперирует понятием «прелесть» и даже просто с ним знаком в силу хотя бы того, что не только в западном современном культурном, а даже и в протестантском контексте это слово вышло не только из терминологического употребления, но и из самого религиозного менталитета. И тем не менее: то, как показаны в фильме эти быстрые эмоциональные смены интонаций, эти непосредственные душевные реакции, воображаемые диалоги, истеричность, в которую героиня себя вводит, — все это удивительно точно воспроизводит те признаки *прелести*, которые полторы тысячи лет назад были подробно описаны подвижниками Востока.

Иерей В.Вигилянский. Когда я впервые после своего крещения приехал в Псково-Печерский монастырь, то попал на отчитку, то есть изгнание беса. Там есть знаменитый старец, к которому приезжают люди бесноватые. И первой, кого я увидел, была женщина, говорящая разными голосами. Она басом задавала себе вопросы и своим обычным голосом отвечала. И на меня тогда это произвело очень сильное впечатление. Эта женщина излечилась. Она до сих пор работает в монастыре на кухне. С того времени уже прошло пятнадцать лет, но каждый раз, когда я эту женщину вижу, я вспоминаю, как она говорила совершенно чужим голосом. И как это было страшно!

Так что в реальности беснование очень часто именно так и проявляется, как у героини фон Триера.

«ИК». Если действительно протестантизм, особенно в общинных полусектантских проявлениях, о которых и может идти речь в данном случае, исчерпал себя в каноническом смысле, во всяком случае, так удалился от канона, что уже не может быть его оплотом в повседневной жизни, не является ли поиск одиночек единственной религиозной перспективой? Как этот поиск рассматривать? Как надежду на возвращение к канону или, наоборот, как некий тупик, исчерпанность религиозного сюжета и еще большее удаление от Бога?

М.Дунаев. Авторы обоих фильмов безусловно трактуют это как приближение к Богу.

Мы совсем забыли про небесные колокола в финале «Рассекая волны». А ведь это тоже знак истины. Мол, за все, что героиня совершила, за ее жертву во имя любви ее награждают колоколами в небе.

Иерей М.Козлов. Я согласен, что никакой двусмысленности здесь нет. Точки над «i» расставлены. При всем богатстве художественного языка фильма настоятельность вынесения авто-

ром оценок соответствует тому, что было принято в советском кинематографе. Хотя я помню, что в свое время в университете опрашивал студентов, с которыми вместе учился, — вот в последних кадрах «Сталкера» это девочка взглядом подвинула стакан или стол задрожал оттого, что поезд проехал? И мне отвечали: и так, и так. В самом же фильме Тарковского такой настоятельности в расставлении точек над «i» нет. А вот в «Рассекая волны» фон Триера все, что хочет сказать режиссер, понятно с самого начала, но что здесь плохо и что хорошо — тут зритель остается в недоумении.

Хотя надо сказать, что какие-то реалии религиозной жизни общины, особенно во втором фильме, переданы очень точно. Скажем, совершенно понятно, что это пресвитерианская община с типично кальвинистским сознанием, когда, погребая людей, с полной уверенностью выносят определение, кто куда пойдет: в рай или в ад. Это традиционное кальвинистское сознание. Все ясно. Если человек выпал из системы нормативного поведения, то вопрос с ним решен.

М.Дунаев. В фильме «Рассекая волны» церковь показана даже не как община, а, скорее, как некая партия, в которую принимают или не принимают и из которой можно человека исключить. Мы все хорошо знаем, чем в нашей стране было исключение из партии: тебя подвергали остракизму, и всё, ты изгой. Так и Бесс становится отверженной, гонимой. Ей постоянно грозят, причем извращенно, мать не пускает в дом, какие уж тут христианские чувства? Или, помните, пастор увидел, что она, побитая, лежит у порога церкви? Посмотрел, правда, мальчишек, которые кидали в нее камнями, отогнал (и на том спасибо) и ушел. В отношении Церкви как мистического Тела Христова подобного мы даже помыслить себе не можем.

Иерей М.Козлов. Кстати, кальвинисты, какими они показаны в фильме фон Триера, не молятся об усопшем по простой причине: ну зачем молиться, если он уже в аду. И отталкивание человека от этого или каких-то других искаженных вариантов христианства в какой-то мере естественно. Не случайно в последнее десятилетие именно из традиционного протестантизма люди больше всего и уходят. Но вопрос стоит: куда?

Уходят либо в религиозный индифферентизм, либо в поиски внутренних озарений мистической религиозности. Редко это бывает так уж совсем неконфессионально, как, может быть, заостренно показано в этих двух фильмах. Теперь чаще обращаются к восточным культурам, теософии, неоязычеству. Но здесь мы не должны сделать одной логической ошибки: да, отталкивание от искаженных форм христианства, в общем, закономерно, но путь, по которому, как правило, идут эти поиски, исполнен таких опасностей и пропастей, что даже «усушенный» в своих догмах протестантизм все же обладает большей ценностью, уже хотя бы потому, что содержит Евангелие и какие-то изначальные моменты церковной веры, которые могут человеку помочь устоять в его нравственном падении. Вспомним того же Лютера или его современников, при всех их догматических заблуждениях какие это были нравственно цельные люди!

И этот стержень — внутренней честности и этической ценности — сохраняется в протестантизме. В фильме фон Триера протестанты показаны утрированно жесткими и утрированно холодными. Так что здесь вместе с водой выплескивается и младенец, и получается так, что, уходя от не вполне хорошего, приходят еще к худшему, к чему не только звать недопустимо, но и от чего необходимо предостеречь.

М.Дунаев. Мне только кажется, что автор здесь имеет в виду церковь вообще. Это отец Максим с прекрасным знанием всех конфессиональных особенностей может сказать: вот здесь имеется в виду сознание кальвинистское, пресвитерианское, здесь

какое-то еще. Но, по-моему, в фильме фон Триера намеренно дан некий знак церкви, который указывает на то, что она в кризисе. И неудивительно, что героине приходится искать что-то новое, ее просто выталкивает на этот очень опасный путь индивидуалистическо-мистических поисков. И здесь, наверное, необходимо вспомнить, что и сам протестантизм появился от религиозной неудовлетворенности.

Но гордыня наша нас всех толкает на индивидуализм во что бы то ни стало. Вот я сейчас открою Библию и начну все иначе, чем нам завещано и самими апостолами, и отцами Церкви, толковать. Зачем мне кто-то нужен? Я сам. У нас это просто в подсознании заложено, чему во многом поспособствовало и искусство.

«ИК». Вот вы говорите, протестантизм в своем развитии порождает индивидуализм и, естественно, началом нужно считать индивидуальный поиск Лютера. Но вправе ли мы в таком случае сказать, что православие противостоит индивидуальному поиску, всякой рефлексии по поводу изначально данного канона?

Иерей М.Козлов. Поиск, несомненно, существует и внутри православной церкви. Вопрос только о критерии, который здесь можно применить. И критерий, на протяжении веков существующий в церковном сознании, достататочно очевиден: проверить свое собственное мнение, собственное воззрение церковным преданием, которое не только можно, но и необходимо развивать. Ведь верность преданию не означает механическое переиздание репринтов литературы прошлого столетия или переписывание слово в слово святых отцов. Но в своем поиске истины нужно всякий раз проверять, соответствуют ли наши выводы *полноте предания* церковного или нет.

Есть такое общецерковное понятие — consensus patrum (согласие святых отцов) — то есть когда предание церковное ни в чем кардинально значимом не может быть взаимно противоречивым. Соответственно, и я — доколе желаю оставаться в пределах этого предания — не могу настаивать на чем-то таком, что являлось бы диссонансом или опровержением тому, чем веками живет церковь.

Иерей В.Вигилянский. Каждый человек призван в своей жизни выявить богоподобие, и выявляет он в себе образ Божий очень индивидуально. Его путь не похож на путь другого человека. Промысел Божий относительно каждого человека — это индивидуальное выражение богоподобия. Критерий такого выявления, конечно, не Я. Здесь ударение именно на слово Бог. Как замечательно сказал Иоанн Златоуст: что бы мы ни делали, куда бы мы ни входили или ни выходили, постились или не постились, продавали или покупали, укоряли кого-нибудь или кому-то благотворили — но все нужно делать во славу Божию.

М.Дунаев. Я думаю, что здесь нам спорить не о чем, в данном случае у нас полное единомыслие.

«ИК». Как читается в церкви на литургии перед «Символом веры»: «единомыслием исповемы»?

М.Дунаев. Да. И здесь мы говорим о тех основах, которые ни одним словом, ни тенью сомнения нельзя поколебать. Вот тут мы действительно должны быть единомышленниками. Но даже две березы, растущие рядом, хотя бы чуть-чуть друг от друга отличаются. А личность — это духовная ценность христианства. У нас же сейчас происходит то, о чем отец Владимир сказал, — подмена понятий. Скажем, существует два понятия: «личность» и «индивидуальность». Однако часто, говоря «личность», мы имеем в виду «индивидуальность». То есть прежде всего неповторимость и утверждение своей собственной воли всегда и во всем. «Да будет воля моя». Вот что говорит «индивидуальность». «Личность» никогда так не скажет. Она скажет: «Да будет воля Твоя». Вот две разные молитвы. Внешне они вроде бы похожи. Там неповторимость и тут неповторимость, но с точки зрения православия «индивидуальность» неполноценна. На что говорят: вы что же хотите, чтобы все были похожи? Чтобы все были на одно лицо? И чтобы конформизм был полный? Ведь у вас там единомыслие и т.д. и т.д. Да нет, ни в коем случае! Как раз неповторимость «личности» и есть ее отличие. Только ее нужно соотносить с более важными ценностями. Чья воля — моя или Твоя? Вот героиня фон Триера вначале так и молится: «Да будет воля моя». Так что

здесь опять подмена понятий. И у нас таких подмен огромное количество — соборность и коллективизм, национальное самосознание и шовинизм... Суть разная, а внешне похожи, и начинается подмена, иногда сознательная. Дабы опорочить высокую ценность, начинают критиковать похожую на нее, как бы суррогат.

«ИК». Вам не кажется, что в этих двух фильмах присутствует некий культурологический контекст, который эксплуатирует религиозные христианские символы, выхолащивая из них подлинное содержание, и поэтому в конце приводит к совершенно противоположному смыслу. Можно ли на примере первого или второго фильма проследить, как эти подмены происходят?

М.Дунаев. Отец Владимир очень точно сказал о том, с чего надо начинать разговор. С терминов. Я хочу сказать о понятии «любовь».

Любовь в фильме фон Триера дана на уровне патологии. По сути дела то, что Ян требует от своей жены, — это сексуальное извращение, если все называть своими именами. А здесь это называется любовью. Вот вам и подмена.

К слову сказать, нам такая подмена постоянно навязывается. К примеру, знаменитое словосочетание — «делать любовь». И сегодня приходится детям объяснять, что «делать» любовь нельзя. Нельзя «заниматься» любовью. Это та подмена, которая идет на уровне языка.

Иерей В.Вигилянский. Мы уже настолько привыкли к современным употреблениям этого слова, которым обозначаются проявления всякого рода физиологических инстинктов, что в конце концов забыли об истинном, не выхолощенном его значении. Очень важно то, что оба режиссера тоже это понимают и пытаются «обновить» это понятие, привнести в него элемент жертвенности. Однако жертвенность эта, как уже было здесь сказано, отличается от евангельского представления о Христовой жертвенной любви. Обычно, когда говорят о христианском понимании любви, приводят слова апостола Павла: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы. Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» (1 Кор. 13, 1 — 8).

Такая любовь несколько отличается от той, которую нам предлагают авторы обсуждаемых фильмов, да и жертва в них совсем иного характера. Христианская любовь — это абсолютно бескорыстный, до самоотдачи, жертвенный акт, способный преобразить действительность. Наше падшее сознание это преображение воспринимает как чудо. Хотя на самом деле в высшем понимании чудо есть норма. Норма — закон — канон — это ступени восхождения к истине, которая, повторяю, для православного сознания является не относительной, а абсолютной. В идеале христианин есть свидетель истины, тогда как отклонение от нее ставит его в положение лжесвидетеля.

М.Дунаев. Отец Владимир привел слова апостола Павла: «Любовь не ищет своего». И это очень важно помнить, глядя фильм фон Триера, ведь

героиня вначале постоянно ищет *своего*. И ее муж эгоистически ищет *своего*, причем на грани тавтологии: ты мне изменяй, а потом рассказывай и тем самым, значит, от смерти сохраняй. Кто на это может сказать: нет, здесь тоже христианская любовь —

ведь Бесс жертвует собой. Но это, скорее, жертва языческая.

Иерей В.Вигилянский. Безусловно, в данном случае это исключительно магическое жертвоприношение, которое свойственно языческим представлениям и к христианскому понятию жертвенности, как любви преображающей, не имеет никакого отношения. Никакого.

М.Дунаев. Сейчас эти подмены понятий, эти манипуляции очень успешно проводятся абсолютно со всеми ценностями.

«ИК». А как вам кажется, Дрейер и фон Триер манипулируют зрительским сознанием или сами заблуждаются?

М.Дунаев. Мне кажется, они заблуждаются, но свое мнение, конечно же, хотят внедрить в сознание зрителя, и я думаю, что на его подсознательный уровень эти фильмы сильно действуют. Многие спорят: влияет или не влияет искусство на жизнь. Я помню, например, Рязанов говорил, что не влияет. Мол, он выпустил «Карнавальную ночь», а бюрократов не стало меньше. Если примитивно говорить — вот вышел какой-то фильм и сразу что-то в мире изменилось, то нет, конечно, не так влияет искусство на жизнь. Но оно влияет очень мощно, определяя иногда через подсознание сам тип мышления человека. Хотя сейчас в основном люди культуры, искусства утверждают, и это их «символ веры», что...

Иерей В.Вигилянский. ...что все истины относительны, кроме одной: что все истины — относительны. И это несомненное убеждение, с которым уж никак нельзя полемизировать. Но в том, что культура влияет на развитие общества, к сожалению, Россия убедилась на собственном примере. Как только культура стала безбожной, даже еще не имея тех средств массовой коммуникации, которые мы знаем сейчас, ее новое слово растиражировалось в сознании многих людей. И в том, что случилось в 1917 году, я считаю, виноваты отчасти и люди духовного звания, но больше всего, конечно, дворянство и интеллигенция. Как известно, в знаменитом сборнике «Вехи» наши замечательные философы проанализировали эту историческую реальность и вынесли очень жесткий приговор нашей культуре.

М.Дунаев. Бердяев прямо сказал: в том, что произошла революция, виновата наша культурная элита. Хотя, правды ради, стоит вспомнить, что единого понятия «русская культура» нет. Еще в 30 — 40-е годы прошлого века наметилось кардинальное разделение на славянофилов и западников. И разделение это шло не по социальному, экономическому или политическому, а прежде всего по религиозному признаку. Потому что славянофилы — все были люди православные. А среди западников все были *анти*православные (хотя кто-то был атеистом, кто-то активным, как Белинский, кто-то был склонен к католицизму, кто-то ко всему равнодушен). И вот такое разделение очень четко разделило и само общество, и саму культуру, и успешно потрудилось на благо революции.

А ведь у нас какое отношение к культуре? Что это высшая духовность, самоценность, на которую не то что руку поднять нельзя, но молиться надо. О том же, что она может усиливать какие-то разрушительные тенденции в обществе, у нас и говорить не хотят, и слушать не принято.

Иерей М.Козлов. Если позволите, я хотел бы вернуться к тому, о чем мы уже говорили. Просто мне еще одна вещь с очевидностью пришла в голову — сразу не удалось ее сформулировать. Посмотрите, какой характерный момент. Конечные ценности, которые утверждаются в этих двух фильмах (во втором более ярко), — это ценности земной жизни. И что бы при этом ни говорилось — Бог, Слово, Любовь, — на самом деле ценным и тем, ради чего стоит жертвовать, оказывается только то, что есть в этой земной жизни. По сути дела, что Бесс желает своему мужу? Долгой жизни и здоровья.

М.Дунаев. «Сокровища на земле...»[2]

Иерей М.Козлов. Да. В данном случае это жизнь и здоровье. Вот подумайте: почему так не могла бы посту-

[2] «Не собирайте себе сокровища на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкопывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкопывают и не крадут, ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Матф. 6, 19).

пить любая христианка в минувшем столетии и во все прежние века, даже в той же Шотландии, о которой идет речь, в той же пресвитерианской церкви, несколько карикатурный образ которой в фильме представлен? Она понимала бы, что, «питая» своего мужа такими рассказами и даже, допустим, продлевая этим его жизнь на десять или на тридцать лет, она губит его душу. И она не стала бы делать этого уже потому, что ясно осознавала бы: даже дав ему что-то здесь на земле, она лишит его главного. И вот это сознание полностью утрачено. Оно за скобками фильма, оно просто в нем не присутствует. И это очень характерно для современного мировоззрения.

«ИК». Мы все время ограничиваем разговор, безусловно, из-за того, что картины к этому располагают, проблемами западной культуры, но не является ли предложенная обоими режиссерами ситуация индивидуального поиска истины довольно универсальной для любого человека, который ищет истинных основ веры, пытаясь прокладывать свой путь? Поэтому не искажаем ли мы некоторым образом эту драматическую коллизию, рассматривая проблему в сугубо западном контексте духовного развития? Разве не актуальна она и для нашей культуры?

Иерей М.Козлов. Да, конечно, актуальна. Сейчас очень многие знакомы с Ведами, читали Велесовы книги, одолели тома Блаватской. Какое, к примеру, надо приложить усилие — временно́е, интеллектуальное, — чтобы заставить себя прочитать Даниила Андреева, а в советские годы нужно было еще и ксероксы достать, было опасно, хотя, конечно, это повышало и сам интерес. Но в то же время спросишь такого человека: читал ли он Евангелие? — Нет, не читал. И ведь вот столько людей сейчас приходит, у нас в храме большей частью интеллигентные, и четверо из пяти скажут: ну так что-то слышали, пересказы слышали, фильмы на евангельские сюжеты смотрели или что-то еще. И вот это как раз и есть *достижение* культуры. То, что образ церкви сформирован в сознании людей именно таким, каким он заостренно представлен в фильмах, о которых мы сегодня говорим. На церковь смотрят, во-первых, как на сообщество людей, во-вторых, людей не очень приятных, в-третьих, людей часто интеллектуально и духовно более низко стоящих, чем *Я*, не понимающих, чего ради они ходят на службы, а если и что-то понимающих, то совсем не так, как учил Христос, и прочее, и прочее, и прочее.

Набор вот таких топосов очень характерен: ну как же, я человек интеллигентный, образованный, с духовными исканиями — пойду туда, что я там буду делать? И ответы на эти вопросы уже даны. Говоря по-христиански, это успех лукавого, а по-светски — мастеров культуры, которые вполне успешно сформировали такого рода сознание.

Что же касается духовной ситуации у нас, то я бы сказал такими словами, которыми, наверное, можно сказать во всяком веке, — прииди и виждь. То есть приди и посмотри то, что есть. Ведь на самом деле люди, которые говорят об индивидуальных поисках, почему-то сами очень часто за пределы этих своих поисков удаляют то, с чего, казалось бы, естественнее было начать.

Человек, знакомясь с тем, чему Церковь учит, сразу видит: а, тут от меня многое потребуется — того-то и того-то не делать, ограничивать себя в этом, здесь, напротив, что-то сделать, а здесь, наоборот, отказаться. И так — первое, второе, десятое. Но куда приятнее самому заниматься религиозно-культурными исканиями. Что, во-первых, создает имидж человека ищущего (а это для интеллектуала всегда украшение) и, во-вторых, ни к чему не обязывает.

Так что здесь как бы две стороны. С одной — массовое сознание, а с другой — то душевное состояние, в

каком человек начинает по этой лесенке духовных поисков идти. И немудрено, что сейчас человек, прежде чем к ограде церковной придет, долго этими витками походит.

Иерей В.Вигилянский. Недавно на ТВ повторяли в записи «Беседы о культуре» Юрия Михайловича Лотмана. В одной из этих передач он говорил о том, что культура — это система запретов. Культурный человек не будет пользоваться ненормативной лексикой, обижать слабого, заставлять себя ждать и т.д. — короче говоря, у него есть некий кодекс поведения, отклонение от которого ставит его *вне* культуры. Но если для культуры Нового времени, уже оторванной от религии, есть система запретов, а значит, и четкая система правил, то что говорить о Церкви. Однако не о той церкви, для которой либеральное обезбоженное сознание находит удобную нишу в современной стратовой системе общественных отношений рядом с учреждениями социального обеспечения, с отделами по изучению народных традиций и национальных верований, с движениями по борьбе с наркоманией, с объединениями по спасению нравственности, с комитетами солидарности с больными СПИДом. А о той Церкви, про которую сказано, что и «врата ада не одолеют ея» (Мф. 16, 18).

«Слово»

«ИК». Вам не кажется, что индивидуальный поиск истины имеет у нас иные параметры, чем, например, на Западе?

М.Дунаев. Это не столь важно, гораздо важнее, что и в русской культуре отступление от основ в конце концов тоже приведет к тем последствиям, которые мы наблюдаем в тех же фильмах Дрейера и фон Триера. Просто на Западе это отступление в каком-то смысле произошло раньше. У нас же основы сохранялись дольше. Правда, все понятия были подменены. И те, кто здесь держался за православие, оказались отсталыми, остальные же устремились вперед и выше. А сейчас вся пресса говорит о тотальной вестернизации русской культуры. Посмотрите на сводную киноафишу: США, США, США, Италия, Франция...

Дети наши (не все, конечно) на этом западном менталитете очень твердо стоят. Поэтому такие вещи, как самоограничение, для них словно какое-то откровение. Знай себе — делай что хочешь.

Иерей В.Вигилянский. С другой стороны, в фильмах «Слово» и «Рассекая волны» показаны такие религиозно-общинные системы запретов, против которых, естественно, выступают и тот, и другой режиссеры. Поэтому здесь очень важным становится понятие свободы.

Но и здесь, с точки зрения христианства, мы наблюдаем существенный сдвиг в толковании этого понятия, его подмену, перевертыш. Быть свободным — значит быть со Христом; без Него — быть рабом. «Всякий делающий грех есть раб греха; но раб не пребывает в доме вечно... итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете» (Ин. 8, 34 — 36). При всей кажущейся свободе, понимаемой фон Триером в конечном счете как своеволие, внутренняя вседозволенность, его героиня чрезвычайно скованна. Бесс чувствует себя абсолютно свободной от неустраивающих ее общественных устоев, она не желает подчиниться обывательским условностям окружающего ее общества, она смело восстает против общинных, «церковных» законов. Но что она противопоставляет им? Безум-

ную идею жертвы, которая только ей понятна и благодаря которой возможно «спасение»? Героям Дрейера и фон Триера в их взаимоотношениях с их богом никакие посредники не нужны. Они общаются с воображаемым и сконструированным ими самими богом напрямую: сами его спрашивают и сами за него отвечают. Это он делает их свободными, это он принимает их жертвы, он руководит их поступками. Это именно тот бог, про которого часто люди говорят: «У меня бог — в душе, поэтому мне не надо ходить, как некоторым, в церковь». Но на самом деле — будем откровенными — речь здесь идет об обыкновенной гордыне. «Я» — вот бог этих людей.

М.Дунаев. Своеволие и парасвобода — понятия одного и того же ряда.

Сравнительно недавно Евгений Евтушенко жаловался: вот мы все боролись за свободу, но если бы мы знали, чем все обернется, если бы нам сказали, что в этой свободе есть что-то такое... да мы бы по-другому... Так и хотелось ему сказать: взял бы ты, Евгений Александрович, и почитал Достоевского. Там все сказано давным-давно. Просто не разжевано и в рот не положено. Но мы будем чем угодно заниматься, только не идти по пути *само*ограничения. Это у человека в сознании не укладывается. Ведь свобода — это «делаю, что хочу», и современная культура сегодня — это культура, направленная к освобождению от всех запретов вообще.

Ну почему я должен подчиняться каким-то там законам? А мне вот так хочется. И почему мне в рукав сморкаться нельзя? А я вот хочу и сморкаюсь. И если говорить на языке религиозных понятий, то как лежала гордыня в самом начале земного зла, так она и здесь и теперь постоянно проявляется. «Я, я, я, воля моя». Знаете, кто больше всех и суровее всех ругал Россию? Столп православия — Хомяков. Так, как он, ни один западник не ругал. Но главное, здесь для нас неприятие, или не приятие, а что в основе заложено православное отношение ко всему. Что же касается вопроса о национальной гордыне, то ведь мы же православие не выдумали. Если бы мы его выдумали, то гордились бы: вот мы какие, додумались до православия. Но нам этот дар дан. А используем мы его или нет — это уже другой вопрос. Гоголь говорил: имеем сокровище и не знаем, где оно лежит.

Иерей В.Вигилянский. В этой связи мне хотелось бы сказать о том, что объединяет фильмы «Слово» и «Рассекая волны». Это энергия поиска, толкнувшая и того, и другого режиссера рассуждать о *слове*. Вообще наша культура вербальна, словоцентрична. Но сейчас все меняется, наши дети уже меньше привержены к филологии, они воспринимают все в образах, в каких-то символах, как говорят на Западе, «айкон». Люди старой культуры с ужасом смотрят на то, что делается сегодня со словом. И не случайно в обоих этих фильмах мы видим стремление к самой сердцевине слова, к той истине, которая стоит за каждым словом. Ведь то, что за словом стоит логос, Бог, толкает людей постоянно ставить этот вопрос. И Дрейер, и фон Триер ставят его. А оттого что мир наполнен ложью и мы видим только изнанку слова, художники сегодня ищут людей, несущих неложное слово.

И вот эта энергия поиска истинности, конечно, светлая сторона двух этих фильмов. Другое дело, как это делается, какими образами пользуются режиссеры, что́ они за Словом видят. Это уже совсем другое дело. Но само желание, оно, как мне кажется, похвально и достойно всяческого уважения. Вот это я хотел отметить.

«ИК». А в какой степени кинематограф вообще способен оперировать духовными категориями? Нет ли тут какого-то онтологического противопоказания?

М.Дунаев. Нет, это вообще проблема искусства.

Иерей В.Вигилянский. Я считаю, что мы погрешим против языка искусства как такового. У кинематографа есть свой язык. Просто это язык Нового времени, облеченный ценностями даже не религии, не культуры, а целой цивилизации.

И поскольку он является языком Нового времени, он это время выражает. Но против самого языка чего же замахиваться? Какая тут онтологическая греховность собственно кинематографа? В чьих руках?

«ИК». Вы же сами сказали «язык *Нового* времени».

М.Дунаев. Да он просто возник в Новое время, поэтому и наполнился сразу таким греховным содержанием.

Лично я люблю язык кинематографа как средство выражения. Он очень сильный и емкий в сравнении с другими языками искусства. Но это действительно язык *новой* культуры.

Ведь ножом можно хлеб нарезать, а можно человека убить. Так что — в чьих руках нож. А у нас в сознании многих людей искусство — это то, что облагораживает. Шиллеровский идеализм до сих пор до нашего времени не дошел. Но нужно ясно понимать, что искусство таит в себе опасность и язык искусства без духовного наполнения может такой вред принести, что ничто с ним не сравнится. Вот, мне кажется, ключевое понятие того, о чем Достоевский писал: «Красота — страшная, таинственная вещь, здесь дьявол с Богом борется». А мы иногда говорим: искусство божественно. Все, что искусство, то самоценно. Это не так.

Когда говорят про духовное искусство, обычно ссылаются на Достоевского, про которого можно сказать, что как художник он абсолютно вторичен, но только вторичен по отношению к чему? К кому? Или, допустим, величайший иконописец — преподобный Андрей Рублев, он даже себя самого автором не считал. «Это не я создал, я как кисть, которой пользуется Святой Дух».

«ИК». Но, наверное, трудно назвать кинематографистов, состоящих на позициях православия и художественно достаточно внятно выражающих свое мировоззрение?

Иерей В.Вигилянский. Да, трудно. Легче назвать великих режиссеров отнюдь не православных. И я многих таких режиссеров люблю. Среди них есть и атеисты, и буддисты, и кто угодно. И фильмы их в эстетическом выражении могут быть действительно великими. Другое дело, что́ они несут миру, и тут против истины не пойдешь.

На мой взгляд, например, язык фильма «Рассекая волны» тоже очень убедителен. Именно поэтому его художественное воздействие исключительно. Он снят как бы любительской камерой, как бы непрофессионально. Вся история любви как бы подсмотрена. Фильм по-любительски разбит на сегменты. Монтаж — намеренно нарочитый. В качестве музыкальных иллюстраций взяты устаревшие шлягеры. На всем стоит печать провинциальности. И вся эта система остранений делает неправдоподобную (в психологическом, душевном и духовном смыслах) притчу фон Триера весьма убедительной, способной обмануть даже искушенного зрителя.

Иерей М.Козлов. Фильм действительно производит очень сильное впечатление.

М.Дунаев. А я часто привожу в пример «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Это гениальный фильм. И такой страшный, ну просто дальше некуда. А режиссер, оператор, актеры, Прокофьев — все великие. И вы знаете, я очень люблю его смотреть.

«ИК». Бунюэль произнес парадоксальную и откровенно циничную фразу: «Слава тебе Господи, я — атеист».

Вообще от парадоксов никто не застрахован. На «круглом столе» философов даже возникла аналогия истории жертвоприношения героини фильма фон Триера с жертвоприношением Авраама. Но, к сожалению, никто тогда по существу этой позиции возразить не сумел.

Иерей М.Козлов. Что касается Авраама и принесения в жертву сына, которая, как мы помним, не состоялась, потому что это было испытанием веры Авраама, то там как раз проверялась та же самая иерархия ценностей. Две христианские, даже уже и ветхозаветные заповеди: любви к Богу и любви к ближнему.

Они нерасторжимы между собой, но первая выше. Авраам проверялся на крайней ступени своей веры. Он действительно всем своим существом и жизнью утверждал то, что говорится в молитве, — Бог есть любящий отец, который больше, чем сам Авраам, любит его сына. И вот эту веру он и утвердил в своем жертвоприношении. А в фильме фон Триера речь идет только о любви к человеку, первая заповедь вообще отброшена. Но тогда можно пойти на многое. Это то, что на языке богословия называется: любить тварь больше, чем Творца, любить созданное больше, чем нетварное; любить земное больше, чем небесное.

Иерей В.Вигилянский. Проблематика и диалектика этих вопросов была рас-

крыта достаточно полно еще в IV — V веках блаженным Августином.

М.Дунаев. Что касается сопоставления с Авраамом, то оно опять-таки самое внешнее. Там Бог требует, а здесь требует человек. Как же это можно сопоставлять?

«ИК». Бесс думает, что она разговаривает с Богом и что это Он от нее требует такого послушания мужу. Но главное, что и автор думает, будто его героиня разговаривает с Богом. Хотя непонятно, почему тогда так точно здесь воспроизводится физиология бесноватости?

М.Дунаев. А может быть, режиссер это делает помимо собственной воли? Подлинный художник в момент вдохновения может оказаться выше самого себя, то есть он открывает для себя то, что на рациональном уровне осознать не способен.

Помните, пророк Валаам хотел проклясть, но помимо своей собственной воли благословил. И с художником такое бывает. Бывает и наоборот, когда он хочет кого-либо или что-либо благословить, но так покажет в своем произведении, что всем ясно — проклинает.

Иерей В.Вигилянский. Я хочу привести в пример два исследования поэзии Осипа Мандельштама. Никита Струве написал статью «Мандельштам как христианский поэт», а Л.Кацис, один из тех, кто оклеветал Лосева, причислив его к антисемитам, написал работу о том, что у Мандельштама типично иудаистское сознание. Вот совершенно два различных мнения, два подхода, в чем-то схожие, но в главном совершенно противоположные. Так что еще очень многое зависит от субъективного воззрения. Кто-то в этой жертве Бесс видит историю Марии Египетской или даже Авраама, а кто-то беснование...

М.Дунаев. Я не понял, что — все эти точки зрения равны?

Иерей В.Вигилянский. Ну нет, конечно.

М.Дунаев. Но тогда тут главное — снова проблема критерия. Вот если мы будем все человеческие точки зрения, мнения брать как самоценные, тогда мы рискуем ошибиться намеренно. Когда же мы берем за откровение слово Божие, тогда для нас оно будет истинным критерием. А иначе... Ну кто чего не скажет — Достоевский там, Мандельштам, Струве... Да, они все человеки, и я — тоже человек.

Иерей М.Козлов. То есть мы возвращаемся к проблеме аксиом сознания, мировоззрения, веры. В конечном итоге мы никуда отсюда не уйдем, и любая наша оценка будет зависеть от того набора аксиом, которым мы руководствуемся. И как, например, можно говорить о состоянии *прелести* человеку, который совершенно не признает реальностей духовного мира? Или о значимости Церкви как богооткровенного института, центра соборного сознания человеку, который исповедует деистические идеи, или идеи абсолюта, и который априори убежден, что индивидуализм — это и есть личностная свобода, а, скажем, «права человека» — та ценность, ради которой можно жертвовать всем остальным.

Так что возвращаемся опять к тому же, с чего начали.

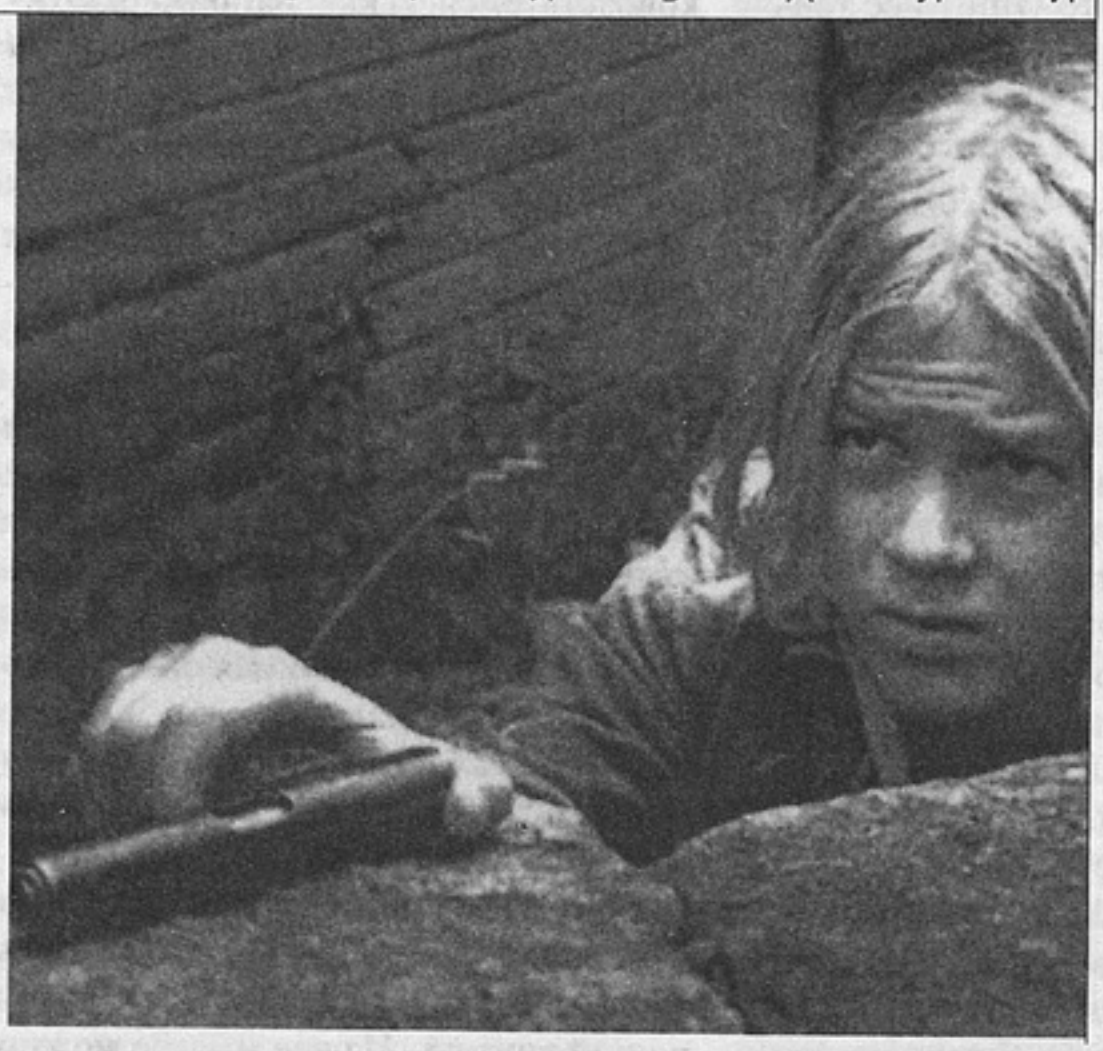
«ИК». Лишь бы не было Великого инквизитора. Распознать бы его вовремя. А в целом вопрос понятен.

Иерей М.Козлов. Это действительно другой вопрос — практическое преломление идеи. И здесь история — хороший учитель. Из нее многое можно извлечь. Христианская история тоже показательна — где, как и почему появляется Великий инквизитор? Кстати, ни у одних католиков. Кальвин тоже начинал с инквизиции. Известный изобретатель Сервет был сожжен в Женеве не кем иным, как Кальвином. Если же взять систему либерально-индивидуалистическую, то степень ее давления тоже хорошо известна. В общем, достаточно посмотреть на то, что было в истории, чтобы иметь на что опереться.

М.Дунаев. Давайте «обопремся» на князя Вяземского: «Свободной мысли коноводы восточным деспотам сродни» — и на этом остановимся.

«ИК». Большое спасибо за разговор, в котором, как нам кажется, с очевидностью проявилось и то, что из истории кино тоже можно вынести духовные уроки.

Ф Е С Т И В А Л И



«Томас», режиссер Раймо Ниеми

Т. ИЕНСЕН

Из двух зол...

Выборг-96

Как правило, на фестивале у каждого свой маршрут. Иногда ярко выраженный, как это было, например, на Выборгском фестивале «Окно в Европу», ведь устроители посчитали своей задачей «поддержку и оправдание интереса к отечественному кино». То есть программно никаких сугубых концепций: ни идеологических, ни тематических, ни собственно художественных — просто *интерес* к кино.

Понятно, что интерес у каждого свой, поэтому у каждого свой выбор, своя кривая фестивального маршрута. А выбор на Выборгском фестивале, который все обозначили как камерный и домашний, оказался на удивление широким. И это несмотря на то, что в конкурсную программу по причине «малокартинья» вошли фильмы в основном уже виденные. Зато внеконкурсная программа была составлена с учетом самых разнообразных вкусов, вплоть до детских — в одном из городских кинотеатров шла ретроспектива скандинавского кино для детей. Так что фестиваль вполне можно было бы назвать «Окном в Северную Европу».

Тем более что в главном просмотровом зале даже состоялась премьера финского художественного фильма «Томас» режиссера Раймо Ниеми. Фильм о подростке — отчаянном, затравленном, ненавидящем алкоголика-отца, брошенном матерью, о его побегах из детской колонии, где он, чтобы не стать «петухом» и «шестер-

кой», на глазах у своих мучителей отрубает себе палец, о его первой и последней влюбленности, ведь в финале полицейский стреляет в вооруженного отцовским пистолетом Томаса, очередной раз сбежавшего в никуда.

Не знаю, считается ли в Финляндии этот жесткий и скупой фильм детским. Но вот картины из ретроспективы скандинавского кино — и «Дикая лошадь» (режиссер Мортен Колстад, Норвегия), и «Ролли — удивительные истории» (режиссер Олли Сойнио, Финляндия), и «Ученик большого вора» (режиссер Генри Мейер, Швеция), и «Обезьянки и секретное оружие» (режиссер Янник Хаструп, Дания) — конечно, разные и по жанрам, и по уровню, но все так или иначе — для детей.

Мы уже давно забыли, что такое детский кинематограф, а скандинавские фильмы, казалось, просто возвращали зрителя в мир с крепкими моральными устоями, здоровой витальностью и ненавязчивой само собой разумеющейся добропорядочностью.

И только исландский фильм Кристина Йоханнесдоттира «На земле как на небесах» попал в эту сугубо детскую ретроспективу чисто формально: главная героиня — девочка. Но с тем же успехом по этой логике могли бы считаться детскими и такие фильмы, как «Фанни и Александр» или «Фортепьяно».

«Та буря, которую ты породил в моем разуме, станет настоящей бурей и сделает так, что океан тебя убьет и ты увидишь в последний раз бурю, которую ты породил в моем разуме и моей душе» — этими словами красавица Халла, исландская средневековая колдунья, проклинает своего мужа, торговца и мореплавателя, уплывающего от нее и их маленькой рыжеволосой и близорукой дочки на поиски новых земель. Однако это проклятие оборачивается не только против мужа, но и всего рода.

Героиня фильма девочка Хрефна, тоже рыжеволосая, близорукая, копия той, средневековой, дочери Халлы, живущая со своей семьей там же — на западном побережье Исландии — во время второй мировой войны, слышит и видит прошлое, и именно оно, а не военные сводки из фашистской Испании, определяет ее судьбу и судьбу ее близких. Яростное безумное женское проклятие оставленной Халлы, погубившее и ее мужа, и двух сыновей-близнецов, и само родовое гнездо, оказывается сильнее даже законов времени. С тех пор само это место считается проклятым. И маленькая Хрефна, унаследовавшая от пра-пра-прабабки дар предвидения, все время ворожит, колдует, загадывает, носит обереги, договаривается с неведомыми силами, дает зароки, заклинает небо, воду, траву, считывает в окружающем ее мире тайные смыслы, магические знаки; чувствуя приближение беды, она уверена, что от ее ворожбы зависит изменить ход событий, нарушить логику рока.

Время здесь замкнуто, как и это пространство на краю земли, — все те же скалы, приливы, песчаные отмели, мокрые зеленые травы, близкое небо, тесные нависающие громады горного хребта, отгораживающего и Халлу, и ее дочку, и саму Хрефну от остального мира. Только океану открыты эти пространство и время, отчего неразрывность круговращения всего и вся кажется еще сильнее, еще яростнее. Поэтому все здесь полнится следовой памятью: в настоящем времени — прошлых событий, в прошедшем времени — будущих. Все словно говорит на разные голоса, которые слышат не только Халла и Хрефна, но — в минуты смертельной опасности — и обычные люди. Перед тем как утонуть, братья-близнецы, сыновья Халлы, слышат — в буквальном смысле сквозь столетия — крик французского моряка, который в свою очередь слышит их призывы о помощи перед тем, как научно-исследовательское судно *Pourquoi pas* терпит крушение у берегов Исландии в кромешную бурю.

Буря, поистине шекспировская, и тоже остров, «забытый Богом и людьми»; океан; великая мощь природной стихии и устрашающая способность человека на пределе изменять ее законы. «Моя любовь сильнее, чем океан. Если ты меня бросишь — океан поглотит тебя», — пророчит Халла в страстном ненасытном упоении, жарко лаская своего возлюбленного на самом краю скалистого обрыва.

«Сильнее, чем океан». А океан здесь всё. Все живое и неживое. Все, в

«За что?», режиссер Ежи Кавалерович

чем есть тяга, жажда, гнев, месть. Этой стихии страсти исступленно поклоняются, ее неизбежному предопределению подчиняются беспрекословно. И даже обломок корабельной доски с надписью «Pourquoi...», вынесенный волнами вместе с телами погибших, не прочитывается героями картины как некий знак из другого мира, большого мира с другими системами координат. Вопрос «pourquoi» — *почему?* — не языческий по природе своей. Ведь все предопределяет рок. Человек лишен свободы выбора. Здесь все покорны судьбе: и слабые, и сильные, то есть магически одаренные, которые считают себя главными действующими лицами этой трагической мистерии. «За это я буду наказана, это я их утопила, потому что я такая плохая девочка», — уверяет всех и себя саму Хрефна, ведь она, считывая все дурные знаки, уже давно поняла, что неведомое ей научно-исследовательское судно, на котором, как ей привиделось, должен был вернуться домой ее без вести пропавший отец, ошиблось направлением, и она, пытаясь мысленно идти навстречу будущим жертвам, не сумела предостеречь их от опасности, подсказать правильный курс корабля.

«Одна смерть правит в шхерах и в океане». Роковая обреченность разлита здесь во всем. И «на земле как на небесах». Все уравнено, неразличимо: видимый мир и невидимый, земля и небо, верх и низ, добро и зло. Языческое мироощущение здесь настолько явственно выражено, что никого не обманет название фильма, взятое как цитата из «Отче наш»: «...Да будет воля Твоя и на земле, как на небе» (на старославянском: «яко на небеси и на земли»). Первая половина фразы не случайно отброшена, потому что здесь и не только на земле, но и на небесах властвует рок, его воля, темная, тайная, вершит судьбы всех и вся.

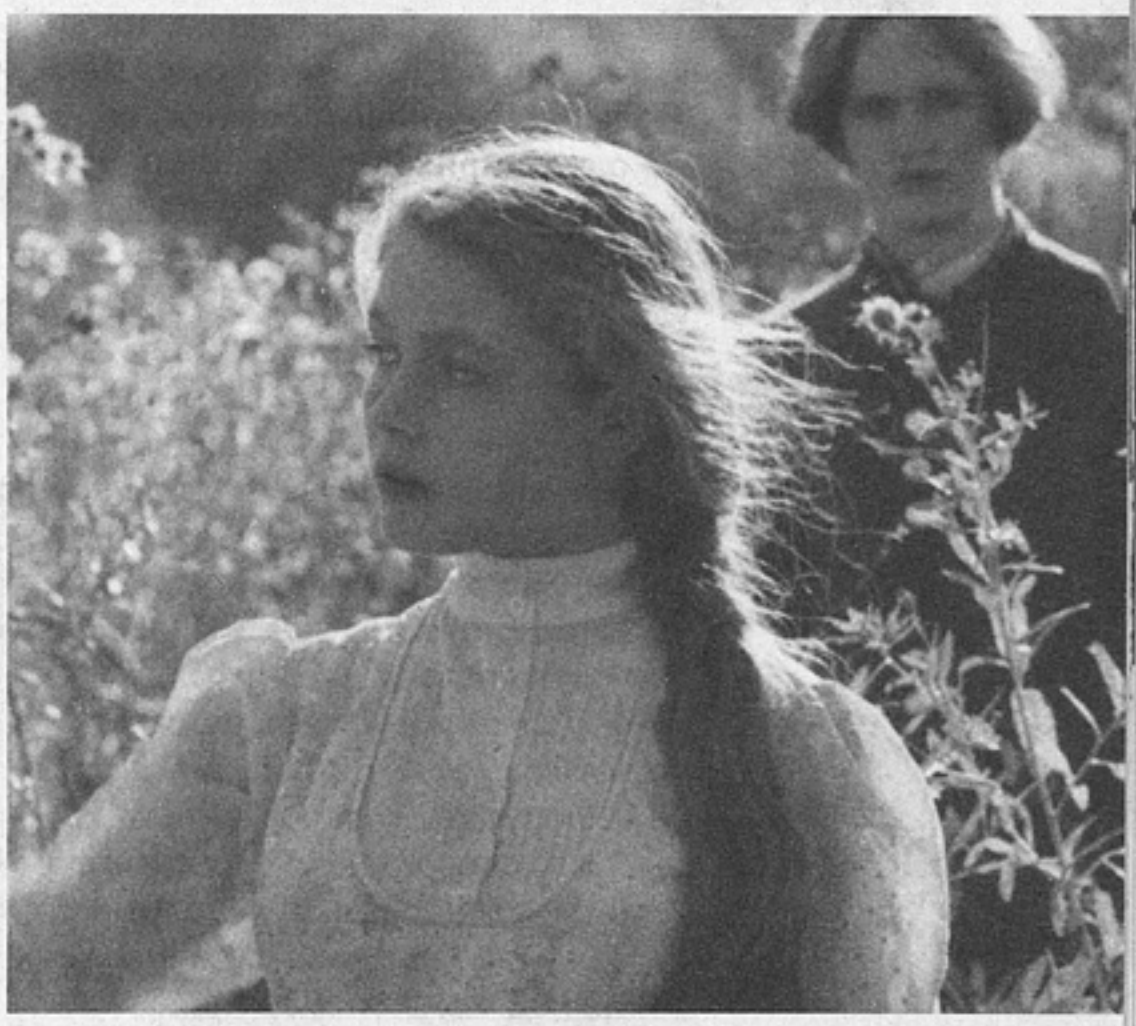
Сакральная природа и языческая всесильность отдельного человека-провидца — такое представление о мире, цельное и всепоглощающее, нарушается лишь чужаком, пришлым, вернее, приплывшим к берегу с тонущего корабля, единственно спасшимся в ту страшную бурю. «Они меня оставили одного, они меня бросили, — говорит он о своих утонувших товарищах. — Что я сделал неправильного?» *Pourquoi?* — словно вторит ему название корабля, вернее то, что от него осталось. Но этот единственный в фильме вопрос не просто остается без ответа, его не слышит даже всеслышащая героиня. Он за пределом ее сознания, как и весь другой мир, лежащий, быть может, где-то за горным хребтом. И в этом мире где-то ее отец, которого не было на погибшем судне. То ли Хрефна на этот раз ошиблась, то ли ожидание отца так сильно, что ослепило ее внутреннее зрение. Отца, которого должен ей отдать океан, живого или мертвого. В средние века так же самозабвенно ждала и не дождалась своего мужа Халла, в новые времена Хрефна заклинает, вызывает своего отца из неведомых ей пределов. Но перед ней только холодный, могучий океан, а над ней небеса, отражающие только то, что на земле, вернее, на этом краю земли.

Для меня на Выборгском фестивале фильм «На земле как на небесах», будучи откровенной манифестацией такого цельного языческого мировоззрения, связывался никак не

с детской программой, а с награжденной одной из трех главных премий картиной классика польского кинематографа Ежи Кавалеровича «За что?», экранизацией поздней повести Льва Толстого. Правда, в картине вопрос, имеющий в повести скорее социально-исторический смысл — *за что* Николай I обрек ссыльных поляков-революционеров на такие страдания и унижения? — сместился в сторону чистой экзистенции и психологии. *За что* именно? — пытается понять героиня фильма Альбина, добровольно приехавшая к бывшему жениху своей сестры, польскому дворянину Мигурскому, сосланному в бескрайние уральские степи на вечное поселение. *За что* они, такие молодые, красивые, любящие борзых собак и верховую езду, вынуждены венчаться в убогом доме батальонного офицера, рожать детей в курной избе, а потом похоронить их даже не на кладбище, а просто в степи — в сухой, выжженной, задубелой под ветрами земле? *За что* она, такая жизнерадостная, самоотверженная и романтичная, на всю жизнь полюбившая пана Мигурского, когда он впервые предстал перед ней как истинный патриот, «величайший герой и мученик», должна была смириться с тем, что ничего особенно героического в ее избраннике не оказалось, что он безропотно повиновался всякому русскому офицеру, начал попивать и в обыденной семейной жизни был вполне зауряден? И главное, *за что* не удался ее рассчитанный во всех деталях план побега? Сначала она прятала своего мужа на чердаке, пока его не посчитали утопленником, а потом в гробу, в котором ей разрешили вывезти останки детей, довезла его до Саратова, откуда они должны были доплыть по Волге до Астрахани, а там уж — свобода. План не удался, потому что везший их по степи добродушный и честный казак Данило, не пьющий, не курящий, строго держащийся старой веры и присяги, донес до начальства, что в гробу кто-то укрывается.

В повести Толстого Данило уже на другую ночь после страшного пьяного угара, проснувшись в канаве, перестает думать, «хорошо ли он сделал, донеся начальству о полячкином муже в ящике». Мигурского приговаривают к вечному поселению в Сибирь, и Альбина едет за ним. Повесть кончается нравоучительным пассажем о бездушии Николая I, гордившегося тем, что «задавил гидру революции, и не только в Польше, но и во всей Европе».

Из финала фильма мы не узнаем не только о политике Николая I, но и о дальнейшей судьбе Мигурского и Альбины. Фильм словно обрывается тогда, когда пьяный казак Данило мечется по степи, не понимая, как теперь жить дальше. Конечно же, исторический суд Толстого вряд ли чужд польскому режиссеру, но еще более его, видимо, волнует суд, которому подвластны и история, и само время. Не случайна такая выверенная аскетичность самого пространства, взятого крупным планом, — даже уральская степь, ее однообразный, мучительный покой и застылая неподвижность будто бы вплотную приближены к зрителю. Все это намеренно осовременивает экранное действо, так же, как и одно-единственное сюжетное отступление от повести — в фильме есть героиня, которой нет у Толстого. Это местная кол-



«Бездна», режиссер Е.Маликова

дунья, накануне приезда Альбины соблазнившая Мигурского, потом куда-то на годы исчезающая и в конце появляющаяся, чтобы напророчить побег, впрочем, неудавшийся, и новый счастливый брак Альбины. Но финал картины все равно остается для зрителя открытым — то ли Мигурского за побег приговаривают к смертной казни, то ли Альбина не едет за ним в ссылку в Сибирь и одна уезжает на родину, где выходит замуж, то ли это пророчество колдуньи оказывается ложным. И такое смысловое искажение траектории повести, несмотря на почти скрупулезную экранизаторскую работу, не случайно. Толстой задает вопрос — *за что?* — власть имущим на земле. В фильме этот вопрос задает героиня силам небесным. Ведь она искренне не понимает, чем провинилась — не грешила, зла никому не желала, и даже ее сестра, будучи невестой Мигурского, никогда его особенно не любила и благополучно вышла замуж за другого. Ну так что же еще? Она, как и моряк из исландского фильма, не понимает, что она сделала неправильного, почему все так. Словно рок какой-то. Но взять на себя вину за все на этой земле, что так естественно для героев языческого мироощущения, ей и в голову не приходит. Ее католическая вера не попустительствует подобного рода гордыне. А какая вера, какое смирение необходимы, чтобы принять такие испытания? Ведь даже Иов дерзнул на вызов Богу, пытаясь постичь его суд. И сам вопрос — *за что?* — вопрос еще ветхо-, а не новозаветный. Но для героини небеса, которые она вопрошает, такие же пустые и безответные, как и дикая, безжизненная степь.

И кто поможет ей понять — *за что?* Невзыскующий истины и по сути малодушный старообрядец Данило, заскорузлое верование которого привело его к безысходному тупику? Или горячее, темное, тайное волхвование неизвестной колдуньи?

Оставленный авторами без ответа вопрос, вынесенный в заглавие фильма, оказывается вопросом сиротским, опустошающим, но таким знакомым почти каждому в зрительном зале.

Еще более со-временным, жгуче обнаженным показался мне вгиковский фильм Елены Маликовой «Бездна» по одноименному рассказу Леонида Андреева.

Гимназистка Зиночка и студент-технолог Немовецкий, красивые, целомудренно влюбленные, гуляют по лесу и говорят о таинственной силе и бессмертии любви, о бесконечности. Помогая ей перепрыгнуть через ручей, он с почтительным полупоклоном отворачивается, заметив, что чуть поднятый край юбки слегка обнажает стройную ногу.

После захода солнца они понимают, что заблудились. Уже в полной темноте выходят на поляну, где сидят у костра трое пьяных, оборванных и мрачных людей, которые сначала до потери сознания избивают студента, а потом ловят убежавшую Зиночку и все поочередно насилуют ее.

Когда под утро Немовецкий приходит в себя и видит обнаженную Зиночку, без памяти лежащую на осенней мокрой земле, он в ужасе с каким-то глухим звериным воем пытается прикрыть ее обрывками грязного платья, падшими листьями. Судорожно переворачивает, прижимает к себе такое прекрасное женское тело, упругое, гладкое, словно светящееся сквозь всю эту налипшую грязь, безмятежно податливое и бесстыдное. «Нужно убить себя, нужно убить себя», — твердит Немовецкий, он еще не знает, что обманывает себя и с какой-то воровской пугливой осторожностью перекатывает Зиночку с места на место, как бы случайно касаясь сначала полной груди, а потом и самого тайного, что так доверчиво предстало теперь перед ним во всей своей наготе. И вот он уже по-хозяйски, с какой-то хитрой усмешкой безумного шепчет ей: «Я люблю тебя, я женюсь на тебе. Поцелуй меня, мы никому не скажем, и никто не узнает...» Безвольное тело в его блудливых руках становится уже не мягким и податливым, а обмякшим и поруганным.

Но он не чувствует этого, он все быстрее, все похотливее шепчет ей что-то, словно уговаривает ее, себя, — так, что вот-вот либо сойдет с ума, либо зверски изнасилует. И даже в таком намеренно открытом финале фильма явственно прочитываются заключительные строки из рассказа Леонида Андреева. «На один миг

сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну, и черная бездна поглотила его». Не случайно фильм, как и рассказ, называется «Бездна».

Во всех этих трех фильмах, несмотря на сюжетную открытость финала, очень жесткий и однозначный авторский приговор: человек слаб и перед роковыми и злокозненными, как и земля, небесами, и перед пустым безответным небом, и перед черной бездной собственной души.

Слаб, растерян и одинок. И этот приговор, как клятвенный заговор, очевиден почти во всех фильмах Выборгского фестиваля.

От «Полного затмения» Агнешки Холланд (из ретроспективы западных фильмов-призеров фестивалей 90-х годов) о садо-мазохистско воспаленной гомосексуальной страсти Верлена и Рембо — до «Лестницы в небо» Раймондаса Вабаласа (из ретроспективы советских фильмов конца 60-х годов) о разрушающихся родовых связях в литовской крестьянской семье, которая оказывается перед трагическим и неразрешимым выбором между властью советской и властью «лесных братьев», потому что по сути не товарищей и не братьев, ни «лесных», ни кровных, уже нет. Лестница в небо осталась в детских снах, а в душе — полное затмение.

Затмение, смятение, бездна — и так от фильма к фильму. И зрителю, который еще не потерял *интереса* к кино, пришлось довольствоваться уже привычным выбором, что называется, из двух зол. Вернее, из трех зол, из четырех...

Но наше повседневное — из двух зол... — это только иллюзия выбора, по сути его отсутствие, ведь «наименьшее зло», как бы мы к нему ни привыкли, как бы к нему себя ни приучали, все-таки зло, добром не становится.

ЕЛЕНА СТИШОВА

...And The Show Goes On

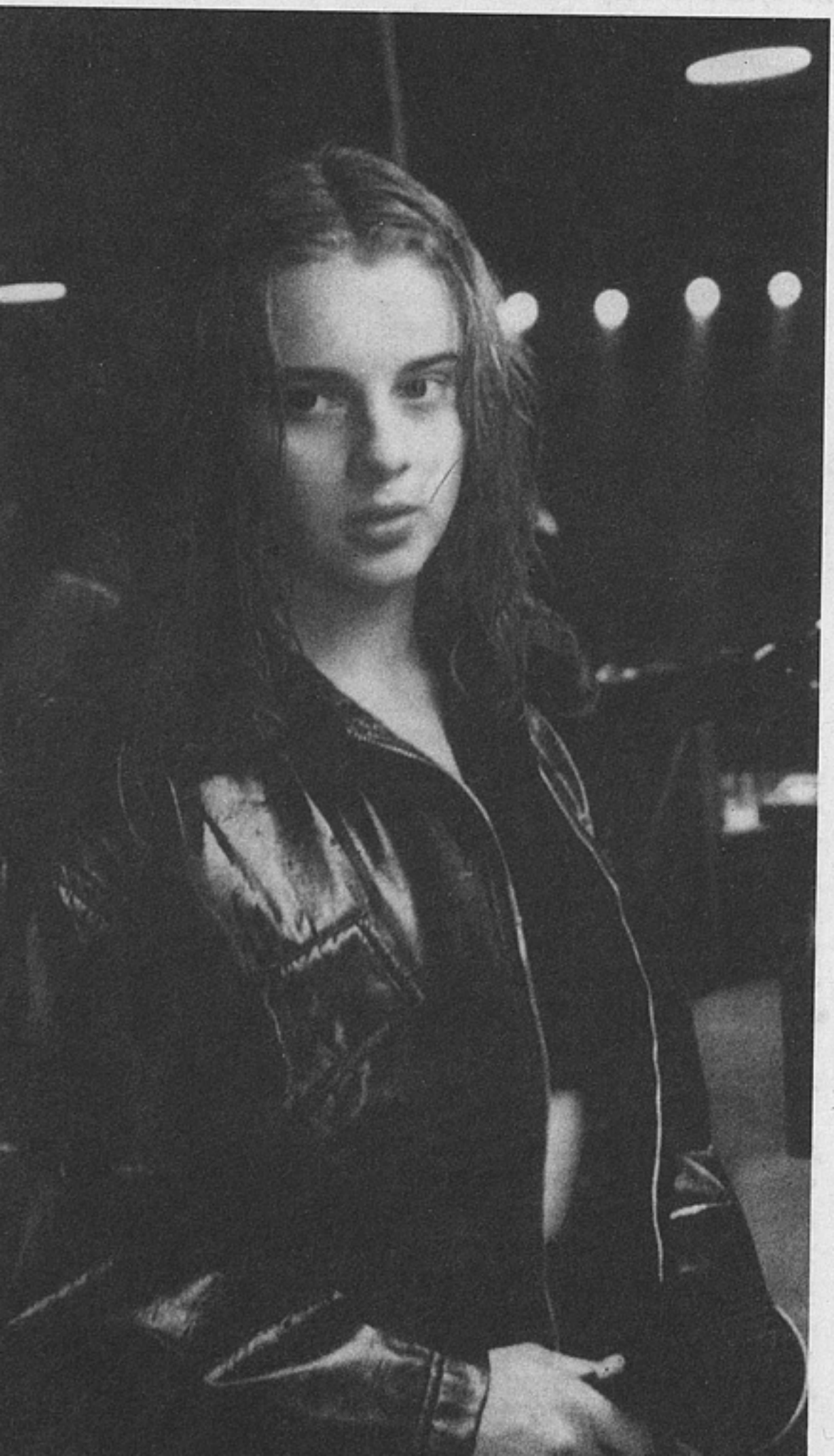
Венеция-96

Поддерживать репутацию элитарного кинофестиваля сегодня все сложнее и сложнее. Постмодернизм практически снял вековую антиномию «элитарное — массовое», и в этом смысле в современном кинематографе уже нет «ни эллина, ни иудея». Без голливудских хитов не обходится даже традиционно высоколобый Венецианский фестиваль. Но здесь придумали эксклюзивный способ сохранить лицо: подвели коммерцию под концепцию. Года три подряд на острове Лидо параллельно с кинопоказом дискутируется круг проблем, связанных с виртуальной реальностью и новыми кинематографическими языками, — такой эвфемизм здесь в ходу для обозначения новых технологий. Дискуссия продолжалась и на сей раз. В списке дискутантов были всемирно известные имена, а очередной кассовый чемпион «День независимости», на который фестивальная публика ломилась, был уже не просто модным блокбастером, но еще и объектом рефлексий на тему «кино третьего тысячелетия» и нетрадиционной образности, эмансипированной от привычного источника — эмпирической реальности.

В отеле «Эксельсиор», где расположилась Virtual set, можно было воочию убедиться, что за прелесть эти новые компьютерно-телевизионные технологии. Наблюдая, как статист входит в мизансцену, задник которой представлял собой проекцию парадной залы какого-то знаменитого дворца, а на мониторе изображение

выглядело как снятое в подлинном интерьере, я почему-то думала о том, что покуда кино — художество, всегда найдется режиссер-«чайник», который пошлет к черту эту «фанеру» и обыщет все свалки в поисках какой-нибудь никелированной кровати с шишечками образца 30-х годов. И пусть говорят, что «кино с аурой» кончилось, — под разговоры о скором конце света мир, плохо-бедно, но входит в третье тысячелетие.

В коллекции 53-го Венецианского фестиваля не было недостатка фильмов «с аурой», хотя открытость новым технологиям и даже приверженность им демонстрировались не без назойливости. Огромный видеоэкран на главном фестивальном траффике, куда транслировались важнейшие события дня, смотрелся как инсталляция в раме морской волны и выбеленного зноем неба. Желающие могли наблюдать фестиваль по Интернету: электронный адрес был указан в каталоге.



«Ве́сна проходит быстро», режиссер Карло Мадзакурати

Венецианский скрининг тем не менее обнадежил: интенции авторского кино, слава Богу, не исчерпаны. И в третьем тысячелетии кино имеет шанс быть не только суператтракционом, но инструментом познания мира и человека в мире. Не исключено, что эти параллельные линии счастливо пересекутся и человечество получит зрелище невиданное и неслыханное. В качестве пробраза кино будущего могу предложить непревзойденую «Космическую Одиссею» Стэнли Кубрика — классический пример того, как работают технологические языки, когда они востребованы Художником, увлеченным уникальной художественной задачей. Это последнее и есть тот единственный «спецэффект», который, в отличие от эффектов машинно-рукотворных, не поддается тиражированию и дает картине тавро неповторимости. Даже если она снята в традиционном жанре и по законам привычной конвенции.

Обладатель Гран при Венецианского конкурса, фильм знаменитого ирландца Нила Джордана «Майкл Коллинз» (Michael Kollins), снятый под историческую хронику байопик, в центре которого — легендарная для Ирландии (и не только для нее) фигура политического лидера Майкла Коллинза, возглавившего в начале века борьбу за независимость Ирландии от британского владычества и погибшего в возрасте тридцати одного года от пули неизвестного фанатика. По выходе картины английская пресса упрекала авторов в фальсификации истории и в героизации праотца современного терроризма. Как зритель-неофит, не сильно искушенный в перипетиях англо-ирландских отношений, а потому не ангажированный, могу свидетельствовать: «Майкл Коллинз» — потрясающе сильное кино. Характеристики типа «экшн» или «фильм мужского действия» в данном случае не адекватны. Фильм звучит как первоклассный симфонический

оркестр под управлением выдающегося дирижера. Да еще и с гениальным солистом. Лайэм Нисон в заглавной роли, ошеломивший нас в «Списке Шиндлера», — это событие киногода. Эпическая величавость, бешеный темперамент социального героя-протагониста, мужская неотразимость — вот вам портрет харизматического лидера, столь же индивидуальный, сколь и типологический.

Ирландское кино последних лет — редкий по нынешним временам колодец с живой водой, питающийся подпочвенными родниками. Голливуд уже держит его в «тяжелых, нежных лапах», но мастера из Ирландии уверенно поют свою песню на свой национальный мотив.

«Свою песню» поет и шотландец Кен Лоуч, охарактеризованный фестивальной прессой как «единственный западный режиссер, который еще снимает фильмы с прозрачным политическим смыслом». Однако как не заметить, что в последние годы этот неистовый социальный критик все решительнее уходит от публицистики в художество. Его последняя картина «Песнь Карлы» (Carla's Song), представленная в конкурсе, — самая настоящая love story. Только фоном для нее служит известная нам по газетам застойных времен Никарагуанская революция, застрявшая в памяти экзотическими названиями противоборствующих сторон — «сандинисты» и «контрас». Так вот, Карла, возлюбленная водителя автобуса из Глазго, оказывается изгнанницей сандинистского режима. Когда она решает возвратиться в Манагуа, где близится «последний решительный», Джордж едет с ней. Любовный сюжет вовлекает нас (и героев) в другую историю, исполненную непридуманного драматизма. Эта часть фильма снималась в Никарагуа, на месте событий. Документальную съемку здесь не отличить от постановки, тем более что Лоуч по старой привычке документалиста любит и умеет работать с непрофессионалами. В паре с замечательным Робертом Карлайлем в заглавной роли снималась тоже непрофессионалка — танцовщица Оянка Кабезас.

Обилие лент, так или иначе связанных с политической проблематикой, с событиями недавней европейской истории, даже несколько удивляло. Возможно, потому, что «злоба дня» не вписывается в миф Венецианского кинофорума, снижает его. А может, по контрасту с современным российским кинематографом, стремящимся ускользнуть от реальности. Итальянский режиссер Карло Мадзакурати снял фильм, актуальный прежде всего для бывших стран соцлагеря, — про чешскую девушку Вéсну, оставшуюся в Италии во время шоп-тура. «Вéсна проходит быстро» (Vesna va veloce), показанная в официальном конкурсе, — не Бог весть какое произведение. Но ранит метафора, вольно или невольно присутствующая в сюжете. Славянке с лицом Боттичеллиевой мадонны на чужбине

«Песнь Карлы», режиссер Кен Лоуч

светит лишь карьера путаны. В финале она кончает с собой.

Даже в классически мейнстримовском «Коле» (Kolya) Яна Сверака, где реальный драматизм последовательно снят, сквозь лирико-комедийную интонацию нет-нет да пробивается горечь. Допускаю, что это сугубо личное восприятие. Ибо брошенным на произвол судьбы оказывается русский мальчик Коля. Увы, в таком контексте — матери, бросающей своих детей, — предстала Россия на 53-м Венецианском кинофестивале.

Были, правда, два российских фильма, показанных в специальных программах, — «Русская идея» С.Сельянова и «Униженные и оскорбленные» А.Эшпая (в первоначальной, авторской версии). На том и исчерпывалось российское присутствие на острове Лидо.

В культурной толще картин, крутящихся на венецианских экранах, каких только обертонов и дискурсов не было. Все зависело от индивидуальной оптики, сквозь которую рассматривалось и оценивалось все это богатство. Но был все-таки один сквозной сюжет, и его нельзя было не заметить и не отрефлексировать. Не только специальная программа «Век кино», но весь форум в целом, вся его структура были настроены на размышление: останется ли кино великим медиумом или ему светит будущее компьютерной игрушки, пусть и особо крупных размеров?

Но пока суд да дело, the show goes on. Представление продолжается. Кино крутится. Этой шекспировской строкой назвал свою монтажную картину, посвященную столетию кино, Мринал Сен. А я у него списала.

ПЕТР ШЕПОТИННИК

Жили-были

Сан-Себастьян-96

Каждому фестивалю нужна отдушина. Отдушина — она еще и нота необходимого фестивального сюжета, драматизм которого — в столкновении времен, амбиций, или, наконец, амбиций и не-амбиций: условно говоря, Дэнни Бойла и такого фильма, как «Отец» иранского режиссера Маджида Маджиди. Эта картина, как чистый химический элемент среди мультикультуралистических сплавов, переливающихся всеми немыслимыми цветами. Просвещенной и заинтересованной публике (в Сан-Себастьяне эта заинтересованность приобретала немыслимые масштабы, залы брались боем на все — все! — картины, публика презрела усилия голливудских прокатчиков на эти сокровенные две недели и выстаивала под дождем очереди на Тода Броунинга 1920 года выпуска, на Руиса, Каурисмяки, Миру Наир...) дали знать, что есть еще на свете естественно образовавшиеся и естественно существующие территории, не истоптанные постмодернистскими и пост-постмодернистскими апологетами. Такие фильмы, как «Отец», зрители в большинстве своем воспринимают как упрек в собственной нецельности, хотя самые рьяные из «нецельных», оформившие свою искалеченность в теоретические манифесты, тут же об-

рушивают на «цельных» обвинения в том, что они-де со своими «вечными сюжетами» способны раздразнить вдохновение разве что создателей «мыльных опер» — не более того.

Маджид Маджиди, равно как и его именитый соотечественник Аббас Киаростами и более молодой, но необычайно плодовитый (хотя и вечно запрещаемый фундаменталистскими идеологами) Мохсен Махмальбаф (его «Салам, синема» — истинный шедевр, равноценный «Американской ночи» гимн кинематографу), — из породы цельных. Если это и «мыльная опера», то — высокая.

Маджиди рассказывает про Отца, Мать, Сына и Отчима. Что называется, жили-были. Не знаю, порождает ли нынешняя иранская действительность сюжеты, аналогичные Trainspotting'у (в конце концов, Дальний Восток в лице Тран Ан Ханга, создателя «Велорикши», смог придать южновьетнамской реальности черты бессоновско-караксовских эстетических маргиналий), но в режиссерских стремлениях Маджиди ни в коей мере не присутствует даже микроскопического намерения разукрасить свою картину по какой-либо выкройке кинематографической высокой моды.

Дом, деревня, выжженная степь, река, оазис. Фото отца в пропыленном кармане. Отец умер, мать вышла замуж за местного полицейского. Хороший мужик, видно, держит всю округу в кулаке, да вот его норова никак недостает, чтобы одолеть пасынка, которому память об отце не дает покоя, — вот так они и живут в постоянном неодолимом противоборстве, повязанные этой памятью. Удивительная по точности, по скупости и емкости деталей история, в которой все правы. И мать — в своей любви к полицейскому: только он и сможет

«Отец»,
режиссер Маджид Маджиди

выдюжить оставшуюся без кормильца семью; и сын, снедаемый ревностью к разрушителю его сыновьей легенды; и полицейский — со своей неуместной и неприменимой к распутыванию этого житейского клубка силой. Все — сильные и все — слабые, ибо ситуация едва ли не трагическая и доводит главных конфликтующих до изнеможения, даже до физической смерти.

«Отец» — убедительный пример того, что зовется на социокультурном

жаргоне «национальная идентичность»: средств из безмерного арсенала кино берется ровно столько, сколько требует *этот* сюжет, помещенный в *эту* страну. Поэтому нехитрость «Отца» обманчива, она сродни нехитрости простого кинотруженика-популиста Майка Ли — фильм Маджиди тоже можно назвать «Секреты и обманы», герои «мыльной комедии» Ли без труда поняли бы отчаявшихся героев Маджиди, плетущихся по пустынному, прожаренному нестерпимым солнцем шоссе в неразлучной связке. Они — вдвоем — возвращались домой, к реке, к оазису, на мотоцикле, тот сломался, а мальчик — он прикован к своему отчиму наручниками — норовил сбежать, чтобы глаза не видели опостылевшего нового хозяина, в сущности, мало в чем виноватого. Противопоставления, конечно, глупый прием, но, тем не менее, если тот же Trainspotting или новая версия «Ромео и Джульетты» Лурманна — открытие нового кино, то «Отец» — еще одно, упорное в своей традиционности, открытие человека. Чтобы снять пафос, скажу аккуратнее: приоткрытие.

Такое первородное полуфольклорное кино — живая иллюстрация к тезису «Восток — дело тонкое», если авторам дано на полузабытом языке бытовой мелодрамы тревожить нас по-настоящему. Фильм Маджиди прикован наручниками к мировому кинопроцессу, и эту связь не разорвать ни «Эвите», ни «Стриптизу», ни даже новехоньким испанским эротическим боевикам, подоспевшим со своими афишами к моменту, когда Сан-Себастьянский фестиваль с отшумевшими очередями на кино для высоколобых и не очень закрыл-таки свои двери.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Красная радость досрочно освобожденного

Сан-Себастьян-96

В Сан-Себастьяне уже давно поняли, что спустя три месяца после Канна и две недели после Венеции трудно сформировать отличную конкурсную программу. В Москве (месяц — после круазетных дефилад, месяц — до праздника на Лидо), конечно, тоже ощущают аналогичные трудности, но выводы делают противоположные сан-себастьянским.

У нас на фестивале важно не кино, а тусовка, поэтому на МКФ главное — Стас Намин, Б.Г. и прочая опера. В Сан-Себастьяне нет ничего важнее кино, посему, когда нет качественных современных картин, придумываются великолепные ретроспективы.

В 1993 году был полный показ фильмов голливудского классика, первого «оскароносца» Уильяма Уэлмана, в следующем году — европейских лент плаща и шпаги...

В 1996-м две ретроспективы как будто специально были придуманы для гостей из бывшего СССР.

Одна называлась «Красный кошмар сенатора Маккарти» и включала в себя антикоммунистические картины, сделанные в США в 1948 — 1954 годах. Вторая — «Красный кошмар генерала Франко» — предлагала фильмы на ту же тему, но созданные в Испании в 40 — 50-е.

Ну какой же советский человек откажется посмотреть, как, скажем, в ленте Гэрри Хорнера «Красная планета Марс» (1952) фашистский военный преступник, агент МГБ, имитируя бо-

жественные послания из космоса, сначала разрушает американскую экономику, а затем, из вредности, устраивает религиозную революцию в Советском Союзе: восставший народ, воодушевленный Словом Божьим, дошедшим до него через глушилки, свергает Сталина и ставит во главе государства Патриарха!

А разве не диво услышать, как Кларк Гейбл в образе американского офицера, вызволяющего свою советскую жену из лап кагэбэшников в фильме Делмера Дейвза «Никогда меня не отпускай» (1953), произносит по-русски: «Пожалуйста, высморкайтесь из одной ноздри!..»

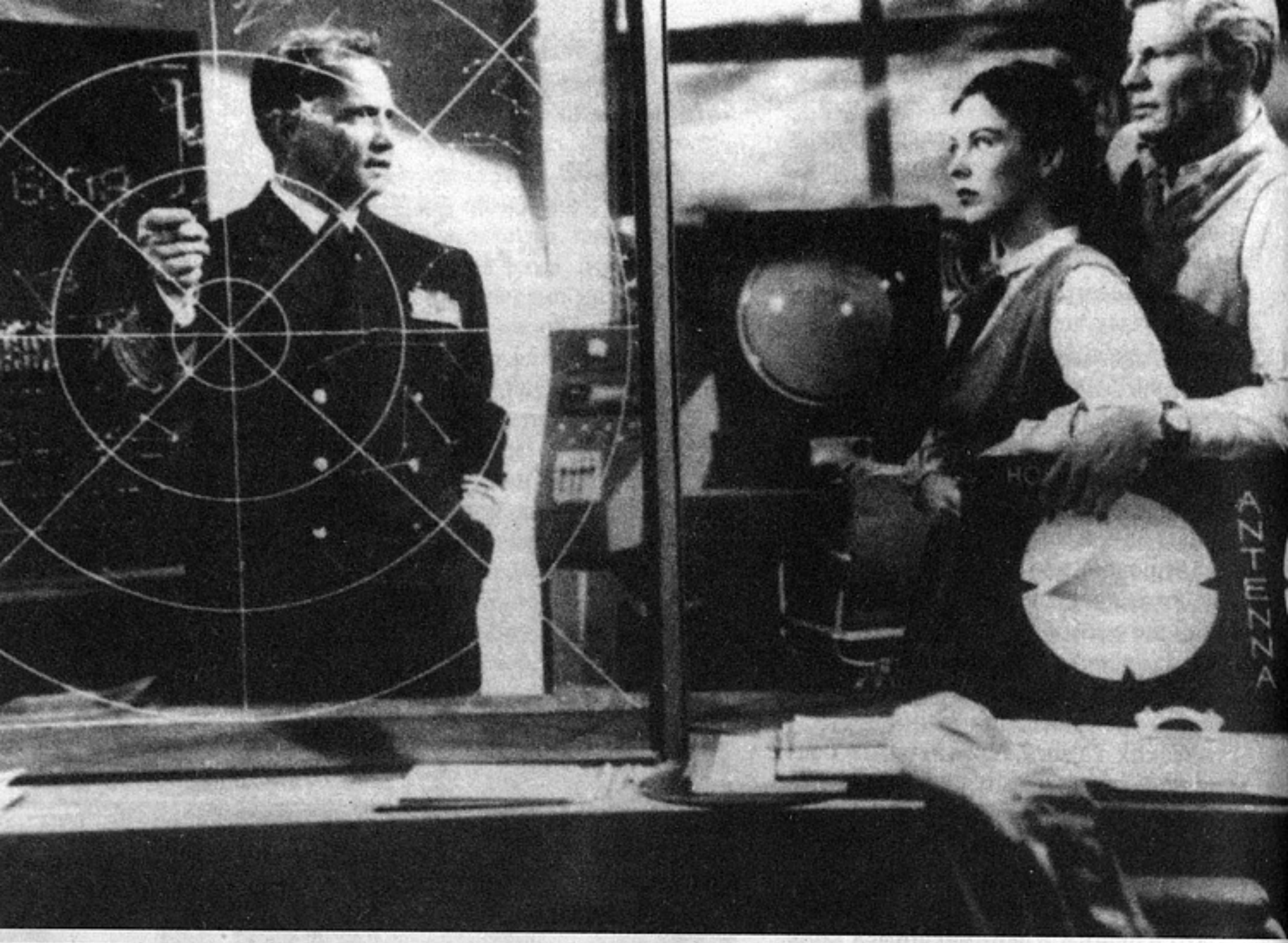
Впрочем, про экс-советских граждан, оказавшихся на 44-м Сан-Себастьянском кинофестивале, устроители ретроспективы думали меньше всего. На симпозиум, которым завершилась демонстрация антикоммунистических картин, критиков из России не позвали. Самое, причем, интересное, что никаких злокозненных мыслей организаторы при этом не имели. Просто в Западной Европе никому не пришло в голову, что людям, долго жившим и занимавшимся кино в стране, бывшей основным источником обоих кошмаров, есть что сказать по данному поводу.

Мы, вообще-то, не обиделись. Во-первых, потому что знаем о весьма призрачном бытии нашей державы в мировом кинопроцессе. Во-вторых, радость от соприкосновения с лентами, которыми еще в детстве нас пугали бойцы идеологического фронта, была гораздо важнее всевозможных выступлений и дискуссий. К тому же в процессе просмотров бывший советский кинокритик открывал для себя любопытные вещи.

Кто, например, мог предположить, что Рафаэль Гил, режиссер любимейшего фильма советского народа «Королева Шантеклера», за десять лет до постановки этого произведения сделал отменную драму «Он умер пятнадцать лет назад», где юный Франсиско Рабаль играет человека, насильственно увезенного ребенком в Советский Союз, воспитанного в духе воинствующего сталинизма и возвращающегося на родину делать всякие гадости, в числе которых убийство собственного папы — видного франкиста.

«Никогда меня не отпускай», режиссер Делмер Дейвз

А еще был «Петушиный крик», в


ANTENNA

котором Гил и Рабаль явили нам историю, в которой коммунизм опять-таки, мягко говоря, не приветствуется...

Известно, что в советский прокат никогда не покупались фильмы, авторы которых хотя бы раз публично выразили неприятие коммунистической идеи. Любая же лента антикоммунистической направленности автоматически вносила имя ее создателя в чернейшие списки.

В чем же дело в данном случае?

В незнании киноначальниками 60-х кинематографа франкистской Испании? В понимании несвободы художника, творящего в тоталитарном государстве? Чему советский народ обязан счастью лицезрения прелестной Сары Монтьель?

«О сюжет!» — как сказал бы знаменитый киногерой Владимира Басова.

Следует, конечно, заметить, что было бы преувеличением говорить о невероятной популярности ретроспектив у фестивальной публики. Успехом пользовались лишь некоторые картины.

Цветные широкоэкранные «Ночные люди» (1954) Наннели Джонсона, где славный Грегори Пек в разделенном послевоенном Берлине сражается с коварными гэбэшниками.

Замечательная фантастика «Это пришло из другого мира» (1953) Джека Арнолда, по художественным и, что удивительно, по техническим параметрам превосходящая некоторые современные голливудские образцы жанра.

Знаменитый «Мой сын Джон» (1952) Лео Мак-Кери с великолепной Хелен Хайгес, открывающей вдруг, что ее любимый отпрыск — коммунист и шпион.

Трогательная и трагичная «Кровавая рапсодия» (1957) Антонио Исаси, где до боли знакомый тезис «судьба человеческая — судьба народная» воплощен в истории любви пианиста, случившейся в Будапеште в октябре — ноябре 1956 года...

Во время просмотров европейская публика частенько иронизировала над чрезмерно идеологизированными диалогами и сюжетными коллизиями особо (и не особо) ярых картин. А мне всегда хотелось встать и отечески похлопать дяденек по плечу:

— Смейтесь, сынки! Вам легко смеяться. Для вас это лишь эстетические игры...

«Красная планета Марс», режиссер Гэрри Хорнер

«Мой сын Джон», режиссер Лео Мак-Кери

ВИКТОР ЛИСТОВ

Русская идея на Лешкином лугу

Заметки с VII Открытого фестиваля неигрового кино «Россия»

Екатеринбург-96

...Ох, знаю: нехорошо, непрофессионально начинать рассказ с дороги — как ехали, как встречали. Но придется. Потому что сильное впечатление от поездки на фестиваль оставил эпизод на уральской станции Дружинино; это предпоследняя перед Екатеринбургом остановка.

В 8 часов вечера поезд замер у платформы, и тут же у вагонов появились местные дети — лет по шесть-восемь:

— Тетенька! Дяденька! Дайте поесть... Пожалуйста...

Осенние сумерки; длинный состав; у дверей каждого вагона — стайка ребятишек. Это не бомжи какие-нибудь. Нормальные домашние дети в чистых курточках и плащиках. Только вот голодный блеск в глазах. Который-то месяц их родители — без зарплаты.

— Поесть... Пожалуйста...

Такого я не помню с самой войны. Великой. Отечественной.

Поезд трогается, и последнее, чем провожает станция Дружинино: в рамке вагонного окна вижу — мальчик на платформе рвет зубами белый московский батон.

И я понимаю, что кинокадра такой силы не будет на фестивальном экране; его вообще не будет в нашем документальном кино. Потому что не снято. А что же тогда снято?

◆

Екатеринбургское вече документалистов укоренилось, стало традиционным. В этот раз оно открылось для меня четырьмя месяцами раньше, в мае 1996 года, когда в душных просмотровых залах Госкино начались бдения отборочной комиссии, руководимой критиком Андреем Шемякиным.

Собственно, основной драматический сюжет будущего фестиваля выявился уже тогда. Мучительно отделяя экранных овец от козлищ, мы, пятеро критиков, руководствовались, понятно, тем, что высокопарно называется эстетическими критериями. Но отсеяв явных аутсайдеров, мы ввергнулись в обсуждения фильмов-лидеров. И вот в какой-то миг я сообразил, что в речах коллег — да и в моих собственных репликах тоже — становится все меньше киноведческих аргументов. Разговор постоянно поднимается в более обширные области — философии, истории, социологии. Может быть, оно и хорошо. Времена такие — интерес к достоинствам зеркала сильно уступает интересу к кризне самой рожи.

На пресс-конференциях, в публичных обсуждениях и даже в вольном кулуарном трепе социальные мотивы, кажется, преобладали над «чистой» эстетикой. Вот почему, думаю, внимание фестиваля концентрировалось прежде всего на общественно-активных лентах — «Русская идея» (режиссер С.Сельянов), «Лешкин луг» (режиссер А.Погребной), «Провинциалки»(режиссеры Т.Божич, Ф.Мюллер). Тут как бы главные точки, где сгущались силовые линии фестиваля.

Картину «Лешкин луг», сделанную на «Вятка-телефильме», видел я несколько раз. И признаю: не разгадал, как она устроена. Говоря формально, это документальная драма в семье фермера Александра Леонидовича Орловского. По существу же все участники драмы сильно и убедительно «играют» свою жизнь перед объективом камеры. Рассказывают о самом сокровенном, ссорятся, плачут, размышляют — так и тогда, как и когда это нужно режиссеру. Почему живые люди, не актеры, подчиняются режиссерскому заданию? Не ведаю. Есть одно предположение, но об этом — позже.

Событийная поверхность «Леш-

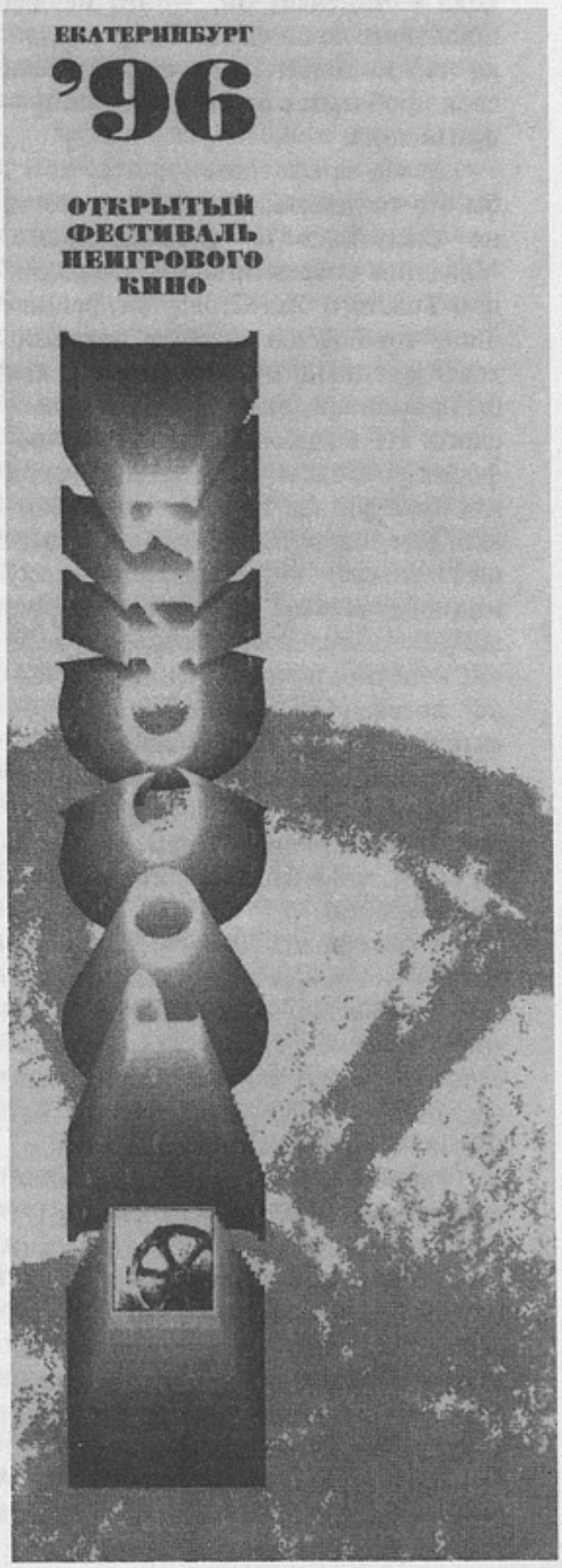
киного луга» не нова, известна по прессе, по телевизионным репортажам. Семья Орловских создала сельскохозяйственную ферму «Наследник» и отстояла ее в многолетней войне с местными властями и соседним колхозом. Об этом повествуют первые две картины сериала, на фестивале не представленные. Мы же застаем Орловских сейчас, когда внешнее давление на хозяйство, ничуть не ослабевшее, осложнилось тяжелыми внутренними неустройствами.

Кажется, все в пределах общечеловеческой нормы. Дети Орловских — сын, дочь, — оторванные от сверстников, от игр и развлечений, должны же когда-нибудь взбунтоваться, предъявить счет родителям. Вот и каталог фестиваля аннотирует ленту как выведенную на экран «проблему отцов и детей». Она, эта проблема, «опрокинула благополучный мир внутрисемейных отношений». Если бы дело обстояло так просто, то «Лешкин луг» стал бы добротной камерной картиной, каких мы немало видели.

Но Лешкин бунт против старшего поколения выглядит странно, неожиданно. Вы предполагаете, что подросток хочет уйти из-под родительского крова, обрести свободу, повидать мир и людей? Вы ошибаетесь. Орловский-младший злобно и бескомпромиссно спорит с родителями по коренным производственным проблемам хозяйства: когда косить сено, как ремонтировать технику, чем погашать кредиты. Его монологи перед камерой, его диалоги с родителями мало напоминают семейные сцены. Это, скорее, талантливо снятые эпизоды из старого игрового фильма о битве новатора с ретроградами. А то, что пресловутая борьба «старого с новым» раздирает семью, разводит родственников, — тоже как раз в духе павликоморозовского мифа.

Другая линия фильма — криминальная. Сначала Лешка крадет у колхоза два стожка; характерно, что в обвинении мальчику цифра похищенного сена выражена не в тоннах, а в килограммах: 3000 кг — чтоб внушительнее было. Потом за решетку попадает и глава семьи Александр Орловский, оказавший якобы сопротивление следственным органам.

Признаюсь, меня мало занимает юридическая сторона дела. Ключ к происходящему, по-моему, в моноло-



ге Раисы Орловской. Сквозь слезы выговаривает она перед камерой то, что надо бы таить про себя. У нее — страшный счет к мужу. Раньше-то был он отцом и хозяином, а теперь стал над семьей начальником. Он даже издает приказы по хозяйству «Наследник» — по всей форме, с соблюдением канцелярских оборотов. Не поймешь: то ли семья, то ли знакомое до боли колхозно-совхозное страдание. Сидя в тюрьме, Орловский-старший устало повторяет формулу Льва Толстого о непротивлении злу насилием. «Да, — замечает он, — это не для школьного сочинения». Такая попытка что-то понять, как-то соотнести свои проблемы с опытом прошлого — драгоценна.

Вслед за его героем я тоже хотел бы что-то понять; может быть, что-то не следующее из фильма прямо. Младшим современником и знакомцем Толстого был Столыпин, решивший, что Россию спасет и накормит хозяйственный мужик, фермер, как бы прямой предок Александра Орловского. Не вышло. Столыпинская реформа «заглохла» уже к началу первой мировой войны. Потому что общинный быт, непривычка мужика к имущественному и производственному индивидуализму оказались сильнее добрых пожеланий реформатора. И уж, конечно, непротивлением не пахло вовсе. Столыпинских хуторян «мирские» жгли, вытравляли их посевы скотом, а бывало, и самих убивали. К той же общине — в ее самой страшной, насильственной форме — деревня вернулась в итоге сталинской коллективизации.

И вот сегодня вокруг меня вполне достаточно умных и приличных людей (что называется, «нашего круга»), которые поют все ту же старую, столыпинскую песню: дайте мужику землю, сделайте его фермером, фермер накормит страну. Будет хорошо.

Раньше я осторожно спрашивал: не слишком ли все просто? Нет ли тут опять иллюзий столетней давности? Теперь я ни с кем спорить не стану. Скажу: пойдите и посмотрите вятский сериал «Лешкин луг». Картина убеждает, что колхознообщинные предрассудки укоренились в нашем сознании куда глубже, чем кажется.

«Демократическая» схема дает возможность видеть лишь одно противостояние: вот плохой колхоз, а вот хорошая частная ферма «Наследник». Реальность сложнее. «Наследник» наследует не только традиции частного предпринимательства, но и черты все того же колхоза. Именно поэтому Орловский-старший становится маленьким, но совершенно невыносимым начальником, именно поэтому страдает и ворует Лешка. И получается, что граница между «социалистическим вчера» и светлым «капиталистическим завтра» проходит не только и даже не столько по меже, отделяющей частное от общественного, сколько по душе человека, соотечественника. И тут уж темный инстинкт неуважения к личности и собственности оказывается столь же бессмертным, как сама душа.

Тут, мне кажется, и есть ответ на вопрос — почему тайные переживания семьи Орловских с такой легкостью пробалтываются перед объективом телекамеры? Да потому, что отношения между героями ленты не семейно-родственные — скорее коллективно-производственные. А раз так, то Орловский-младший может спокойно предъявить счет начальникам-родителям, а родители могут, например, устроить дочери общественно-показательный день рождения с приглашением съемочной группы... Колхоз без показухи не живет.

О тех же или близких к тем же особенностях души соотечественника повествует и «Русская идея», снятая по сценарию Олега Ковалова. Авторы ленты взялись экранными средствами «размять» старую догадку философов «серебряного века» (Бердяева прежде всего) о том, что россиянин озабочен несбыточным, ему подавай Царство Божие прямо здесь, на земле. А на меньшее он, россиянин, не согласен.

Тема несомненно корректна — особенно для серьезной научной монографии. Почему бы и нет? Известный французский ученый профессор Марк Ферро давно уже проповедует, что время академических диссертаций в бумажно-словесной форме прошло. Теперь историю — а особенно историю XX века — пора «писать» документальными кадрами по экрану. Жаль только, что опыт самого профессора не особенно вдохновляет; Ферро одаривает зрителя длинными и нудными фильмами-лекциями, в которых иллюстрациями к дикторскому тексту

служат существенно раздокументированные кадры кинолетописи.

Кажется, авторы «Русской идеи» следуют рецептам французского предшественника. Все, что они хотят поведать, выражено словами, дикторским текстом. А иллюстрацией к этому тексту взяты кадры из классической фильмотеки 20 — 30-х годов, из картин Эйзенштейна, Вертова, Довженко, Пудовкина и других именитых авторов. Эпизоды их лент, как хроника у Ферро, тоже сильно «раздокументированы», подчас некорректно вырваны из исходного контекста.

Пусть даже и так. Свобода так свобода. Но вот что любопытно. Младая генерация критиков и киноведов неустанно доказывает нам, что все эти вертовы-эйзенштейны «страшно далеки от народа» и, конечно, не отражают русских традиционных чаяний. Где уж им... Они же совершенно антинациональны, прислуживали атеизму, геноциду и разгрому культурных ценностей. Недаром же все эти «Октябри» и «Броненосцы...» с треском проваливались в прокате...

Ковалов и Сельянов такими детскими болезнями не страдают; они видят протяженность кое-каких русских умственных течений и пытаются их проследить. Как, на каком материале — это другое дело. Но в их ленте все-таки отчетливо сказано, что советская фильмовая классика есть законное дитя отечественной культуры. По нынешним временам и на том спасибо.

А вот сама «русская идея» в огласовке наших авторов кажется упрощенной и плохо узнаваемой.

Еще с времен языческих, а уж тем более в тысячелетие христианства наши соотечественники почитали земную жизнь лишь кратким преддверием к «жизни вечной», нездешней. Отсюда поражающая иностранцев русская небоязнь смерти. Стрелец, казнимый в утро стрелецкой казни, спокойно перед самой плахой говорил царю Петру: «А ты, государь, подвинься. Мне тут лечь надобно». Православие поддерживало и укореняло именно идею загробного воздаяния. Д.Мережковский и З.Гиппиус даже предъявляли счет Синодальной церкви — почему она сулит царство небесное, но совершенно не озабочена земными идеалами паствы? Здешнее, земное благополучие есть мотив скорее западный, протестантский: трудись, будь бережлив, накапливай, уважай ближнего и его собственность — будешь счастлив.

Рай на земле виделся русскому человеку не как цель усилий, а, скорее, как счастливое, незаслуженно благодатное исключение из правил. Это град Китеж, это великое и прекрасное Беловодье, якобы существующее далеко за Сибирью, на острове в «Опоньском» (Японском) море. Бежать в счастливый край от своего барина или идти в землю обетованную с новым Моисеем (Ермак? Разин? Пугачев? Ленин?) — это глубоко в русской традиции. А вот долго и кропотливо, изо дня в день строить здешнее счастье — нет.

Бердяев, на которого ориентируются наши авторы, жил в эпоху переломную, революционную. И потому в истории русской мысли искал аналогии современности, большевизму. Находил он их в такие же переломные эпохи — в расколах, в пугачевщине, в распутинщине. Все эти явления отделены друг от друга столетиями. А между смутными временами тот же Бердяев должен был отчетливо различать — и различал — куда более характерные для России застой и упование на Царство Божие, как и полагалось по законам старого и «нового» средневековья.

Ковалов и Сельянов правы, когда утверждают, что ранние большевики были не менее религиозны, чем их предшественники. Даже на костер и на плаху хаживали за свои верования. Их экспроприаторская религия, созревавшая в ходе крестьянского бунта, была бы совершенно традиционна, если б не одна нерусская особенность, шедшая от западной социал-демократии: новую, справедливую общину они хотели строить, создавать. Западничество, лютеранство не привились на русской почве — на Лешкином лугу, о чем у нас уже шла речь.

Вот этой-то западной идее, рано угасшей и выродившейся потом в пустую риторику, и отвечали фильмы Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина и других классиков. Поэтому их материал так плохо подходит для доказательства основного тезиса «Русской идеи». Видимо, индустриальные достижения сталинских времен порождены не просто «мечтой о несбыточном», а какими-то более сложными, более реальными обстоятельствами.

В свое время Эйзенштейна обви-

няли — он-де не умеет работать с исполнителями ролей, «гнет актера под картинку». На самом деле похожим образом поступают авторы «Русской идеи» — гнут картинку под идею.

Жюри высоко оценило ленту «Провинциалки» — еще один, на мой взгляд, центр притяжения внимания на фестивале. Это исповеди трех девушек, приехавших покорять столицу. Социология таких «покорений» хорошо известна. Выбор у юных соискательниц, в сущности, невелик: либо долгие годы заниматься тяжелым физическим трудом в ожидании столичной прописки и жилья; либо — короче, но с эксплуатацией собственных природных и моральных ресурсов. Героини «Провинциалок» идут вторым путем и — надо отдать им должное — обретают высокие профессиональные качества. Например, запоминается рассказ одной из девушек: чтобы определить состоятельность своего нового знакомца, она находит способ пощупать его костюм, понять, из какого материала он сшит.

Героини раскованны, перед объективом держат сéбя естественно и непринужденно. Такое ощущение — может быть, и обманчивое, — что снимать их легкое поведение легко (прошу прощения за случайный каламбур). Все это контрастно прерывается старой советской хроникой и песнями энтузиастических времен. Зрелищно. Весело. Увлекательно.

После «Провинциалок» в фойе зала вышел у меня разговор с немолодой местной учительницей. Она ужасалась: что же будет, говорила она, если мои ученицы посмотрят этот фильм? Ведь они могут пойти вслед за симпатичными героинями по кривой дорожке, тунеядствовать, тянуть деньги с иностранцев. Вы ж понимаете... Я понимаю. Понимаю страхи моей собеседницы, всю жизнь отдавшей преподаванию тонкостей письма Татьяны к Онегину. Страхи эти навеяны соцреалистической эстетикой, которая героя всякого произведения искусства рассматривала только как образец для подражания. Хорошему — подражай, плохого — остерегайся. В сегодняшнем информационном потоке это уже смешно, и моя учительница на самом деле куда больше провинциалка, чем те веселые девочки.

Кроме того, внимательный зритель поймет, что героини «Провинциалок» совсем не счастливицы. В их монологах ясно проступают и унизительные стороны ремесла, и страх перед прошлым и будущим, и даже тоска по нормальной, неэкзотической жизни. Я бы даже рискнул утверждать: предсказуемость их реакций столь очевидна, что может быть отнесена к недостаткам ленты. Но ничего не поделаешь: со времен купринской «Ямы» шкала жизненных ценностей в этой среде изменилась мало. Или даже совсем не изменилась...

Документальное кино — функция от аргументов времени. Какое время — такие и фильмы. Наши дни одаривают нас картинами жесткими, бескомпромиссными. Иногда кажется, что произведения современных документалистов просто порывают с гуманистическими традициями отечественной культуры, с эстетическими достижениями прежних эпох. К счастью, это не так. Обнаженность зла на экране (а в литературе тем более) тоже ведь не вчера родилась. Просто нужно уметь видеть, понимать, чувствовать, как «жестокий век», распинающий человека, все-таки ведет его к воскресению, к вознесению.

Только поэтому страдания имеют смысл; только чаемое спасение в конце пути дает силы добру. Тут-то и есть одна из главных особенностей «русской идеи», понятой документалистами.

В этих условиях фестивальные фильмы по необходимости обретают если не тотальную серьезность, то по меньшей мере многозначительность. Помню, на одном из «застойных» Московских фестивалей наши молодые режиссеры жаловались Вайде: вот, трудно; работать не дают; вечные российские невзгоды... Вайда пожал плечами и ответил примерно так. Да, трудно. Но ведь сопротивление материала есть необходимое условие всякого искусства. Без него нельзя. Попробуйте, например, изваять скульптуру из ваты.

Чего-чего, а сопротивления материала документалистам хватает.

Так что будем надеяться...

Журнальная статья имеет свой авторский сюжет и свои жесткие рамки. Многое неизбежно остается за пределами подробного анализа, но бесспор-

но требует хотя бы минимального информационного отражения.

Андрей Хржановский, один из лидеров анимационного кино, дебютировал в этот раз на документальном экране с видеофильмом «Олег Каган. Жизнь после жизни». Первый опыт удался; картина о скрипаче многопланова, сама построена по законам музыкального произведения. И одаривает нас монологами Ростроповича, Шнитке, Башмета, Наталии Гутман; в каждом из них проступают живые черты характера рано ушедшего артиста.

Фестивальные просмотры открылись лентой «Реквием. In memoriam» (режиссер Т.Скабард), где сквозь воспоминания композитора Олега Каравайчука «просвечивают» портреты Высоцкого и Даля, Шукшина и Андрея Миронова, Смоктуновского и Евстигнеева.

Среди «искусствоведческих» лент неожиданно грустный портрет Михаила Жванецкого «Жить долго и умереть молодым» (сценарий Л.Гуревича, режиссер А.Коган); «Не последняя война» (режиссер А.Шлянин), где кавказские стихи Лермонтова «положены» на современную трагедию Чечни. Легкомысленное название «Веселые картинки» (сценарист Л.Рошаль, режиссер Г.Городний) носит фильм о драме художника-карикатуриста Константина Ротова.

Хозяева фестиваля, екатеринбуржцы, показали минимум две запомнившиеся ленты — одночастевку «Валун» (режиссер А.Анчугов) и видеофильм «Экспресс «кукушка» (режиссер С.Дерюшев).

Достойно выглядел ВГИК. Видеофильм П.Стрельникова «Возвращенное время» (курсовая работа мастерской А.Кочеткова) вошел в основной конкурс. А специальная вгиковская программа состояла из восьми лент — дипломных работ мастерских В.Лисаковича, В.Кобрина, И.Клебанова, В.Доброницкого, А.Сиренко.

Были представлены работы кинематографистов бывших Союзных республик, и тем самым документалисты как бы в очередной раз не признали распада великого культурного пространства СССР. И слава Богу. Латышская лента «Почта» (режиссер Л.Пакалныня) украсила бы, мне кажется, любой фестиваль: тонкое, внимательное кино, что-то между детским сном и модернистским театром. Участники фестиваля и зрители, по-моему, с благодарностью приняли сложную религиозно-философскую направленность белорусской картины «Сымон Будный. Поэма» (режиссер Н.Князев); парадоксальность жизненных путей героя украинской ленты «Moulin rouge» (режиссер В.Руденко); высокую гуманистическую составляющую киргизского фильма «Беш-Терек» (режиссеры А.Абдыкалыков и Э.Абдыжапаров); цветовое и пластическое решение белорусской ленты «Другой» (режиссер С.Лукьянчиков) — и еще некоторых. Рука не поднимается описывать их как зарубежные.

В рамках фестиваля прошел и теоретический «круглый стол» «Вертов и Кулешов», организованный СК РФ и НИИ киноискусства Госкино РФ. В нем участвовали киноведы, критики, сценаристы, режиссеры. Имена, вынесенные в название «круглого стола», — не случайность. Это дань времени и месту. В 1996 году отмечалось 100-летие со дня рождения Дзиги Вертова. А другой классик мирового кино, Лев Кулешов, многие свои новаторские опыты начинал в документальном кино — и не где-нибудь, а именно здесь, в Екатеринбурге в 1919 году. Участники дискуссии посмотрели фрагменты ранних фильмов Кулешова и Вертова, представленные киноведом Екатериной Хохловой и сотрудником Красногорского архива Александром Дерябиным, обменялись мнениями по актуальным проблемам неигрового экрана. Заодно и фестивальную программу критически обсудили. Отдельным эпизодом «круглого стола» стал фильм о Вертове «Путешествие в страну киноветеранов» (режиссеры А.Муньос и Т.Тоде), снятый студентами Гамбургской школы изобразительных искусств (ФРГ).

Фестиваль стал результатом усилий многих людей и организаций — от оргкомитета, возглавляемого К.Лаврентьевым и Л.Быковым, до многочисленных спонсоров (генеральный спонсор — Уралтрансбанк). Большие вложения на этот раз поступили и от Госкино.

НИНА ЦЫРКУН

Парабола Россини

Пезаро-96

Выпал случай утвердиться в двух скорее интуитивных или принятых на веру, чем опытных предположениях. Во-первых, не существует никакой объективной истории, есть только набор фактов, а историю делают историки, сопрягающие эти факты. Соответственно, сколько историков, столько и историй кино. Во-вторых, история столь же неисчерпаема вглубь, сколь и вперед; электрон так же неисчерпаем, как и атом. Выявить самые начальные истоки невозможно; горизонт уходит, я — за ним. В довершение всего в этом самом начале уже в зародыше наличествует все, чему суждено будет потом проявиться и развиться. То есть ничего нового под луной нет. Польский теоретик Стефан Темерсон в 30-е годы считал, что кино существовало уже тогда, когда экраном служил свод небес, а будку механика занимал Господь Бог. Суждение не такое уж экстравагантное: делали же у нас в эпоху военного коммунизма фильмы без пленки.

Выпал, кстати, случай увидеть и фильм Темерсона, один, если не ошибаюсь, из четырех, которые на сегодняшний день сохранились (всего-то он вместе с женой Франчишкой снял, видимо, семь, часть немых, часть на музыку Пендерецкого), — «Приключения порядочного господина». Как мне показалось, нечто вроде Жермены Дюлак, пересаженной на славянскую почву, такой народный сюр.

Пора сказать, где произошли эти знаменательные для меня события. В итальянском городе Пезаро осенью прошлого года на ретроспективе «Кино и его альтернатива», устроенной инициативной группой Фестиваля нового кино. Впервые отправляясь в Пезаро, я знала о нем три вещи: там родился упоительный Россини, в конце жизни никак не умевший освоиться с музыкой, которую стали писать молодые; директором сумасшедшего дома там был Чезаре Ломброзо, теоретик физиогномики и автор «Гениальности и помешательства»; там ежегодно проводится кинофестиваль, душой которого раньше был Лино Мичике, а теперь — Адриано Апра, оба — известные в Европе киноведы и историки кино. Оказалось, что ретроспектива проводилась в Театре Сперименталe, находящемся на улице Россини, которая ведет (кроме, естественно, храмов) к оперному театру, носящему его имя. С Адриано Апра я познакомилась, а про Ломброзо и сумасшедший дом сразу забылось, потому что хватило того священного безумия, которое овладевает пламенными киноманами при погружении во тьму просмотрового зала.

В Пезаро приехали кинокритики и киноведы со всей Италии. Мне кажется, помимо основной идеи ретроспективы — перечитать заново некоторые страницы истории кино — Ад-

риано Апра и его коллеги имели в виду одну в высшей степени гуманную миссию: успокоить страхи, присущие старшему поколению, растерявшемуся перед чудищем облым и озорным — компьютерными технологиями, мультимедийными системами и новым языком как повествования, так и описания. Ретроспектива призвана была наглядно показать, что во всех этих новшествах принципиально ничего нового нет, что, перечитывая историю и предысторию кино, мы узнаем в архаичных приборах прообразы последних гэджетов, а в хорошо знакомых старых фильмах — нарративы, присущие видеоиграм и CD-ROMным гипертекстам. Я осмелилась бы заключить, что ныне живущие с восторгом впадают в компьютерную реальность, потому что обретают опыт, который не был ими пережит, но существует в смутных «воспоминаниях», навеянных увиденными за жизнь фильмами, виденными наяву или на экране предметами и проч. Это прелесть возвращения к истоку, даже, может быть, подзарядка от аккумулятора онтогенетического «детства». В общем, экспериментальный и классический оперный театры не случайно сошлись на одной улице.

Финский киновед Эркки Хухтамо, специализирующийся на раннем кино — кино примитивов, на своих лекциях продемонстрировал принципиальную общность технических аппаратов, предшествовавших кинопроектору, и компьютера с его hardwear, а также самого способа общения пользователя со всеми этими му-

тоскопами, витаскопами, зоотропами и т.п. и мультимедийными системами. Тут, надо сказать, произошло одно событие мистического порядка. Эркки Хухтамо, сидя перед экраном, подавал изобразительный текст на проектор, с которого сигнал обычным порядком шел на экран. И вот в один прекрасный момент лектор, пораженный, умолк: на экране возник совсем не тот текст, который в этот момент он видел на своем дисплее. Откуда это взялось, так никто и не понял. Потом этот случай повторился. Едва мы привыкли к мысли, что компьютер — всего-навсего инструмент, продолжение руки человека и отражение его собственного сознания, как он взял и выкинул штуку, которая в орудийную «этологию» никак не вписывается. Впрочем, Эркки Хухтамо внес поправку в тезис об абсолютной управляемости новых технологий; в общении с ними человек является лишь частью системы. И если так, то кто же вмешивается в линейный характер этого взаимодействия?

Между тем интерактивные технологии сегодня и без того конструируют образы так, что ход развития отношений пользователя с прочими элементами системы невозможно предугадать, потому что сверхчувствительный экран монитора (приспособленный к мануальному управлению, то есть через прикосновение руки) реагирует не только на движение пальца, но и на то, как сам пользователь, например, одет. Однако принципиально такое устройство напоминает довольно древний предмет — гадательную машину, сделанную в виде книги, к которой следовало тем или иным образом прикасаться, чтобы получить заранее неизвестный результат, предсказание. В 1987 году Майкл Неймарк из МТИ (Массачусетского технологического института) продемонстрировал инсталляцию «Видеокарта Золотых ворот», где вид Сан-Франциско разворачивался в карту города, куда пользователь как бы «въезжал», находя нужное место. Сегодня в Москве можно купить CD-ROM «Пушкинский музей» и «ходить» по его залам, выхватывая взглядом и приближая к себе наиболее интересное.

Речь идет о постоянном расширении и изменении регионов опыта. Не случайно на ретроспективе вспоминали шлягер 70-х — книгу Джина Янгблада «Расширенное кино», — а в программу показа включили фильм Олега Ковалова «Эйзенштейн. Автобиография», отсылающий к концепции синэстетики. Джеффри Шоу и Дирк Гроунвельд из Австралии в 1990 году сопрягли компьютер с велосипедом; крутя педали, путешественник «двигался» внутри городского ландшафта, испытывая интерактивные ощущения нового типа, но явным образом напоминающие те, что испытывал человек, крутивший ручку мутоскопа, перед которым за глазком аппарата возникали движущиеся картинки.

Расширение границ идентификации, которая теперь может иметь не только привычный ментальный, но и физически ощутимый аспект, связано с перспективой многоуровневого кино — оно осуществляется сразу в нескольких слоях, напоминая тем самым процедуру заппинга (переключения каналов с помощью дистанционного пульта). Прикосновением к экрану монитора или с помощью «мышки» можно развернуть сразу несколько элементов изображения: интерактивный лазерный диск Грэма Уайнбрена «Крейцерова соната» (1993) позволяет параллельно наблюдать по меньшей мере две сюжетные линии повести Толстого (произвольно задавая темп и масштаб изображения). Нарушая при этом древнее табу — запрет дотрагиваться до изображения (на картине или на экране), зритель-пользователь удовлетворяет эротическое желание слиться с объектом на экране. Между прочим, Линн Хершман и Сара Робертс, работая над проектом «Глубокий контакт. Сексуальная фантазия», пришли к выводу, что, вводя пользователя в электронный сад желаний, интерактивное видео «стирает гендерные различия», предоставляет равные возможности для удовлетворения сексуального влечения. Есть, видимо, определенная корреляция между эротической напряженностью интерактивного опыта и его индивидуально-вуайеристским характером, ибо пока что все попытки создать интерактивное кино, рассчитанное на массовое восприятие в зале, проваливаются. В ча-

стности, испытания во Франции так называемого футуроскопа, который управлялся многочисленными зрителями в индивидуальном, несогласованном порядке, не удались: машина, как прокомментировал этот факт Эркки Хухтамо, зависала — так же, как зависают в парламенте одинокие голоса депутатов.

Не только порядок поведения человека в мультимедийной системе, но и способ организации повествования, нарратив, имеет аналогию в прошлом. Эркки Хухтамо сравнил видеоигру Харуихо Соно «Гэджет» (1993) с классическим голливудским фильмом Роберта Монтгомери «Леди в озере» (по роману Чандлера, 1946). Надо заметить, что именно этот фильм часто служил теоретикам (Н.Брауну и Б.Хендерсону, например) идеальным образцом для сопоставления классического и, условно говоря, нового (то есть начиная с 60-х, после революций, произведенных «новыми волнами» во всем мировом кино) типов повествования. Получается, что нарратив видеоигр — дань, скорее, классике, чем модерну. Можно, наверное, сказать, что с интерактивным видео постмодернизм подошел к своему логическому пределу. В детективном фильме Монтгомери зритель смотрит на экран как бы глазами отсутствующего на экране персонажа, идентифицируясь с ним и будто действуя от его имени, словом, занимая его место. То есть то, что получило сегодня наименование «коллаборативное кино», имеет в своей основе классический детективный нарратив.

Что же касается модернизма, то многие давно и хорошо известные ленты, поставленные в неожиданный контекст, обнаружили совершенно новое качество, выявили никак не предполагавшийся генетический след. Знаменитые таксономические опыты Питера Гринуэя были предвосхищены не только авангардистскими работами, вроде «Леммы Цорна» (1970) Холлиса Фрэмптона, но и вполне классической документалистикой Алена Рене («Вся память мира», 1956, где, помимо этого, задействована архисовременная модель спациализации («опространствления») сознания, буквализирована метафора «мозговой извилины»).

Я думаю, что многим итальянским киноведам с явной печатью еврокоммунизма на лицах приятно было узнать как о том, что пределы дозволенного в их любимом старом кино были, пожалуй, даже шире, чем сейчас, в эпоху тирании политкорректности (достаточно вспомнить демонстрировавшийся на ретроспективе фильм «Кровь животных» Жоржа Франжю 1949 года — один день из жизни скотобойни), так и о гуманистических проектах в рамках новых технологий. Так что поводов для жалоб на вымывание нравственности нет. Американский киновед Стивен Риччи из киноархива Южнокалифорнийского университета (Лос-Анджелес) рассказал не только о радости синефила — CD-ROMe «Дигитальный Хичкок» (рассчитанном, прежде всего, на студентов и специалистов), но и о CD-ROMe, посвященном практически неизвестному даже американцам факту — массовой депортации американцев японского происхождения и заключении их в концлагеря во время второй мировой войны.

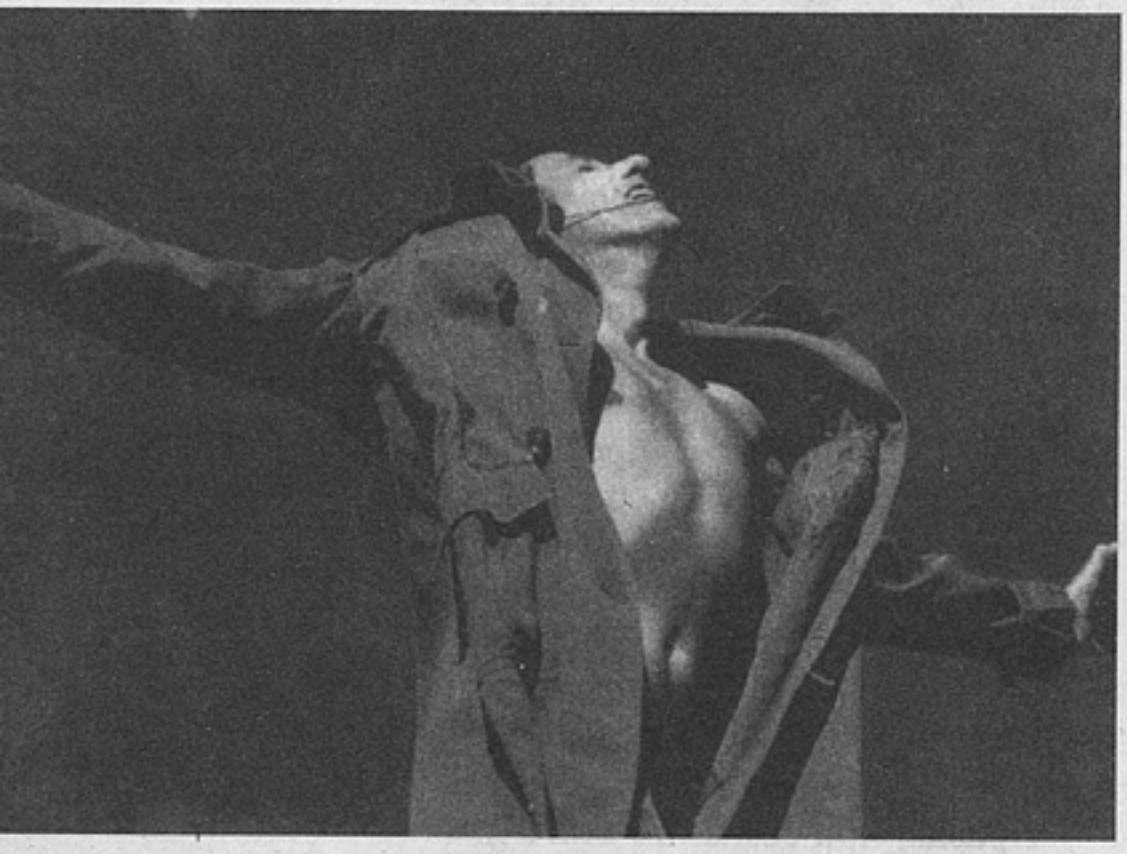
Правда, при создании этого диска возникли сомнения у самих авторов; пользователю предлагались возможности «гулять» по концлагерю как по «парку Юрского периода», «заходя» в бараки, столовые и клубы. Хорошо ли это? Жестокая реальность, превращаемая в игру для вуайеров... Возможности, в результате, были ограничены.

Все сказанное — маленькая толика впечатлений, полученных на Пезарской ретроспективе. А были они столь сильны, что, приехав из Пезаро в Рим, я поймала себя в Сикстинской капелле на искушении щелкнуть «мышкой» и «развернуть» сюжет за сюжетом микеланджеловскую фреску на плафоне. А ежели вам покажется это кощунством, отошлю к Эйзенштейну, написавшему в своем эссе об Уолте Диснее: «Листая Овидия, видишь, что некоторые страницы его кажутся списанными с короткометражек Диснея».

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Старый фестиваль на новом месте

Роттердам-97



«Блеск», режиссер Скотт Хикс

Отметив в год столетия кино свои четверть века, Международный кинофестиваль в Роттердаме обновил свой жизненный цикл не только с новым директором и в новых залах огромного, только что выстроенного мультиплекса, который даже на фоне новейшей голландской архитектуры выглядит если не монструозно, то отчужденно (его, как в свое время каннский фестивальный «бункер», предстоит еще обживать), но и расширив свои задачи. Амбициозность этого камерного и престижного фестиваля связана с тем, что все элементы его структуры — кинорынок новых проектов, специальный фонд, финансирующий дебюты, — обращены к выявлению, селекции новых художественных идей. При этом фестиваль всегда умудрялся удовлетворять не только синефилов, но и рядовую публику, которая клубилась вокруг уютных небольших кинотеатров. Казалось бы, ничего экстраординарного не произошло. Просто фильмы и публика теперь послушно перетекли в холодный, впрочем, комфортный дом. Утратив интимную и одновременно открытую клубную атмосферу, Роттердамский МКФ и в новых условиях не только сохранил, но и упрочил свою прежнюю концепцию, неизменно связанную с авторским кино. С другой стороны, в этом году в Роттердаме попытались сломать извечную перегородку между действительно новыми эстетическими идеями и традиционными дискуссиями о мейнстриме, которые постоянно ведутся и на главных кинофорумах, и в маргинальных фестивальных «отстойниках».

В Роттердаме особый — авторский — взгляд становится единственным критерием в составлении многочисленных программ: от ретроспектив Алена Кавалье, Олега Ковалова или корейского режиссера Янг Сун

Ву до «Выбора критиков». Так проявляется тенденциозность этого фестиваля, его взгляд на кино как на искусство, требующее не только огласки, но и продвижения, финансовых субсидий. Все остальное — новейшие хиты или сливки больших фестивалей — для панорамы годового кинематографического ландшафта, для привлечения зрителей (Роттердамский фестиваль ориентирован на них в меньшей степени, чем на авторов). Но не точка отсчета.

Естественно, что идея мощного информационного кинопотока, которой придерживается этот фестиваль, определяет обращение к модной географии. Так, представленная в этом году программа гонконгского кино с самым дорогим азиатским актером Джекки Чаном, не только великим исполнителем виртуознейших трюков, но и режиссером, сценаристом, музыкантом, особую остроту получила накануне присоединения Гонконга к Китаю. И судя по тому, что китайские режиссеры начали испытывать все возрастающее давление цензуры (в частности, режиссер фильма «Замороженный» Ву Мин вынужден был заканчивать свой фильм в Роттердаме под псевдонимом Безымянный), будущее гонконгской индустрии видится неопределенным.

В фильме Оливье Ассаяса «Ирма Веп», в котором — по сюжету — гонконгская звезда Мэгги Чун приглашается на роль в римейке «Вампиров» Фёйада, продвинутый журналист спрашивает ее, не скучно ли сниматься у французского режиссера, когда такие люди есть на свете, как Джон Ву. Мэгги в роли Мэгги готова, однако, попробовать себя и в европейском контексте, но Ассаяс, подорвав силы своего героя-невротика, отправляет актрису в Лос-Анджелес к Ридли Скотту. Ирония, изящно уловленная Ассаясом по отношению и к французскому кино, и к тому, чем принято ныне восхищаться среди прогрессивных критиков, устроителям Роттердамского фестиваля видится надуманной. Они снимают проблему «или — или», волнующую тех, кто опасается выглядеть отсталым. Непременно: либо Годар, либо Ву. В Роттердаме кажется, что всем места хватит.

Этот фестиваль легко, но непрос-

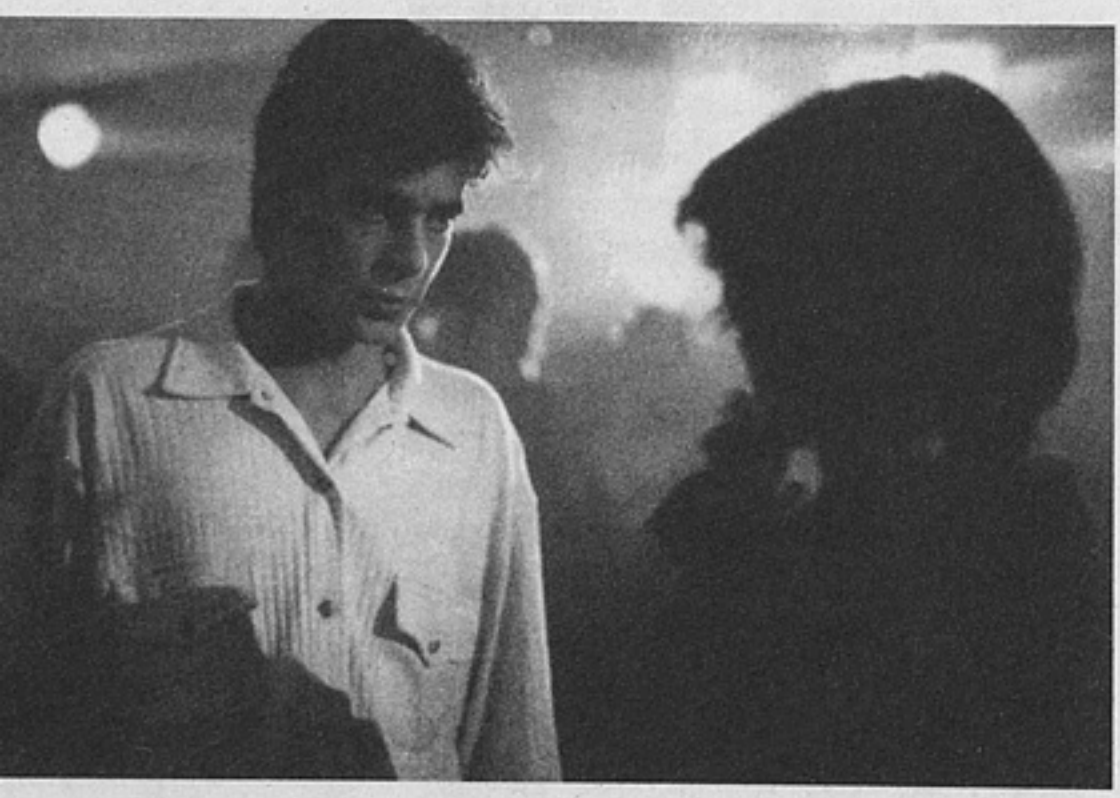
«Замороженный», режиссер Ву Мин

«Ирма Веп», режиссер Оливье Ассаяс

тодушно ловит авторский посыл любых установок. И здесь не то удивительно, что европейский автороцентризм (к тому же новый директор Саймон Филд — англичанин, привнесший дополнительный вкус к индивидуализму) собрал фильмы Годара и Иоселиани, Руиса и Рипштейна, Шрётера и Клер Дени, Ромера и Кавалье, Гринуэя и Шванкмайера... Но удивительнее то, что и героями многочисленных картин стали художники, актеры, режиссеры, писатели, музыканты. Или те, кто рвется любой ценой к этому поприщу. Или даже, как в голландском фильме «Платье» (режиссер Алекс ван Вармердам), отчужденная вещь (платье) не только управляет судьбой героев, но и действует, как живой персонаж, совершая полный круг своей биографии от рождения до смерти, от дизайнерского замысла до «расчленения материи», — как персонаж, запечатленный к тому же на картине художника.

Повседневная реальность, уже преображенная опытом самого кино (и других искусств) или мифологией культурных героев, становится здесь предметом рефлексии как старых, так и новых режиссеров. Причем не только в малобюджетных, но и в коммерческих картинах. И даже в «Автокатастрофе» Дэвида Кроненберга, помимо уже описанной (после Канна) «технологической сексуальной революции», тяги к смерти как к роковому любовному влечению, важно (в контексте Роттердама), что вдохновитель автокатастроф не только режиссирует высвобождение сексуальной энергии в ситуации смертельной опасности, но и ставит на глазах у зрителей — героев этого фильма — римейк автокатастрофы своего кумира Джеймса Дина. И романтизирует таким образом предстоящие коллизии. Авторский радикализм, разрабатывающий «тему искусства» на примере реальных и вымышленных героев, до некоторой степени снивелировал, казалось бы, вечную оппозицию между документом и фикшн, ознаменовав одну из актуальных современных тенденций: их взаимопроникновение. Реконструкция вымышленных событий как реальных («Очень скромный герой» Жака Одиара) и подлинных, так и сфальсифицированных («Миг невинности» / «Хлеб и цветок» Мохсена Махмальбафа), подделка работ Модильяни, Матисса, Пикассо, воспринимаемая как аутентичные произведения и иронически отменяющая институт экспертов («Ф как фальшивка» Орсона Уэллса), видеозапись убийства, провоцирующая насильственные смерти в жизни («Тезис» Алехандро Аменабара) и многие другие фильмы существенным оставляют лишь вопрос убедительности субъективистских версий. Получающих в данном случае статус реальности — объективной или исторической.

«Тезис», режиссер Алехандро Аменабар



Отсюда и бесконечные биографии, «интерес к человеку», как к творческой личности, в идеале — автору своей судьбы. В корейской картине «Тебе, от меня» (режиссер Янг Сун Ву) неудачливый писатель становится

преуспевающим водителем, зато банковский клерк вдруг сочиняет бестселлер; герой китайского фильма «Замороженный» (режиссер Ву Мин) инсценирует собственную смерть как свой последний перформанс, разрешая наконец противоречия между художественной практикой и жизнью; зато художественная деятельность в качестве самотерапии становится объектом исследования в биографии американского художника Джо Колмана «Да упокоится с миром» (R.I.P. Rest in Pieces, режиссер Роберт Адриан Пехо); биография Валери Соланас, автора феминистского манифеста, попытавшейся убить Энди Уорхола и снискавшей недолгую, хотя и шумную популярность («Я стреляла в Энди Уорхола», режиссер Мэри Хэррон); биография выдающегося пианиста, получившего в юности психическую травму на концерте и попавшего в соответствующую лечебницу, но спустя годы вернувшегося на эстраду («Блеск», режиссер Скотт Хикс, номинация на «Оскар»[1]), основаны на вымышленных, реальных, полуреальных событиях. Важно, однако, что авторские притязания режиссеров — радикальных и вполне коммерческих — самым непосредственным образом подключены к творческому потенциалу героев их фильмов. Или даже зависят от него.

Смотря все это в Роттердаме, я вспомнила эпизод из картины Барри Зонненфелда «Семейка Аддамс», когда рыдающий папаша склонился над белокурым мальчиком (в этой семейке все брюнеты) в ужасном предчувствии: «Неужели он будет адвокатом, дантистом или даже президентом?» Ведь ничего хуже представить себе невозможно. Нынешний Роттердамский фестиваль задает симметричный вопрос: будут ли парии, нонконформисты, психи — художники по преимуществу — не только самыми популярными, но и самыми живыми героями современного кино? Хотя не исключено, что такая расстановка сил сложилась здесь стихийно и вполне случайно.

«Да упокоится с миром», режиссер Роберт Адриан Пехо

[1] И «Оскар» Джеффри Рашу за лучшую мужскую роль.

НИНА ЦЫРКУН

Естественные состояния

Берлин-97

Эпиграфом к 47-му Берлинскому кинофестивалю я взяла бы 16-миллиметровую ленту Эрни Гера «Посвящается Дэниелу» (For Daniel). Имя Гера знакомо только тем, кто интересуется американским авангардом; в его стилистике узнается влияние Энди Уорхола времен «Еды», «Сна» и «Поцелуя»; замысел картины столь же скромен, как и велик, — запечатлеть первые дни жизни ребенка. Зафиксировать естественное состояние человека, еще не испытавшего (де)формирующего влияния мира.

И весь фестиваль окрасился в тона естественных состояний. Которых у человечества, собственно, два. Любовь и война. Они и стали главными коллизиями Берлинского сюжета[1]. Поэтому, если подыскивать эпиграф более выразительный, следует выбрать фильм Ричарда Аттенборо «В любви и на войне».

И любовь, и война предполагают выдвижение на авансцену героев — героев-любовников и героев просто. Соответственно — исполнителей-звезд. В этом амплуа в фестивальном репертуаре предстали несгибаемый Дэниел Дей-Льюис («Испытание», The Crucible), юный непосредственный Леонардо Ди Каприо («Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира», William Shakespeare's Romeo & Juliet), загадочный Ралф Файнз («Английский пациент», The English Patient), эпический богатырь Уинг Реймс («Роузвуд», Rosewood), сдержанно-элегантный Даниель Отей («Люси Обрак», Lucie Aubrac), нервно-импульсивный Вуди Харрелсон («Народ против Лэрри Флинта», The People vs. Larry Flynt), порывисто-бескомпромиссный Крис О'Доннелл («В любви и на войне», In Love and War). И в качестве апофеоза — целый автобус чернокожих мужчин, отправляющийся на марш, чтобы присоединиться к миллиону собратьев, возглавляемых Фарраханом («Садись в этот автобус», Get on the Bus Спайка Ли), или добровольцы, спешащие на театр военных действий в фильме Георгия Хайндравы «Кладбище грез».

Можно сказать, что наметилась ситуация, близкая эпохе голливудского «золотого века»: режиссеры умирают в актерах, причем в актерах-мужчинах. Из ряда вон вышла Кира Муратова («Три истории»), центром своего триптиха сделавшая женщину. Но этот демарш стал исключением, лишь подтвердившим правило, ибо ее фильм вызывает не меньшую ярость феминисток, чем прочие фестивальные ленты, дающие повод резко высказаться насчет мужского шовинизма. Но, слава Богу, мир уже благополучно отдрейфовал в постфеминистскую эпоху, и яростных Лисистрат можно не опасаться всерьез. Хотя они изрядно пошумели вокруг «Лэрри Флинта» (как-де можно славить порнографа!), но больший вред принесли фильму Милоша Формана французские католические организации, по-

[1] Свой сюжет фестивалю попытался навязать авторитетный продюсер Анатоль Доман, обратившийся с открытым письмом к президенту Американской ассоциации продюсеров и прокатчиков Джеку Валенти с предложением подписать «Декларацию взаимозависимости» «наиболее именитыми кинематографистами по обе стороны Атлантики», чтобы предотвратить вымирание национальных киноиндустрий. Доман задал Валенти несколько каверзных вопросов по поводу все более вырывающегося из-под контроля свободного рынка, на котором якобы безраздельно властвуют «коммуникационные гиганты». Джек Валенти не поднял брошенной ему перчатки. Через несколько дней на неофициальной пресс-конференции он сообщил, что письмо Домана не читал, и отверг обвинение в том, что США несут ответственность за упадок европейского и прочего кино. Напротив, заявил Валенти, чем здоровее ситуация на внешнем рынке, тем нам выгоднее. А система квот и ограничений себя изжила. Она уже не срабатывает. Рынок декретами не урегулируешь: «Мы заняты в бизнесе повествования. Хотите, чтобы ваше кино смотрели — научитесь рассказывать истории».

требовавшие убрать с улиц фривольные постеры. (Потом эту эстафету пуризма приняла Польша.) Пожар способствовал немало к украшенью: Милоша Формана наградили «Золотым медведем», и Берлинский фестиваль еще раз подтвердил свою репутацию политически ангажированной акции; Лэрри Флинт привлек к себе сердца членов жюри, разумеется, не как «порнограф», но как борец за свободу печати.

Продолжая тему, отметим, что женщины в фестивальных фильмах выступили в ролях подруг-любовниц. Дикая в своей страсти Вайнона Райдер и преданная Джоан Аллен («Испытание»), искренняя Клер Дейнс («Ромео и Джульетта»), утонченная аристократка Кристин Скотт Томас и простовато-участливая Жюльетт Бинош («Английский пациент»), жертвенно-кукольная Элаиз Нил («Роузвуд»), изысканная Кароль Буке («Люси Обрак»), чувственная Сандра Буллок («В любви и на войне»), открытая в эмоциях Кортни Лав («Народ против Лэрри Флинта») — целая галерея women in love, если и совершающих героическо-мужественные поступки, то только на своей территории, то есть на территории любви. Элизабет Проктор упорствует в сопротивлении инквизиторам, потому что боится подставить под удар мужа («Испытание» Николаса Хитнера по пьесе Артура Миллера, известной у нас под названием «Салемские колдуньи»). Люси Обрак идет в гестапо, чтобы вызволить мужа из тюрьмы («Люси Обрак» Клода Берри — попытка реставрации изрядно пожухшего мифа о Сопротивлении, основанная на реальных событиях; нечто вроде «Отеля «Палас»). Агнес фон Куровски из любви к юному Хемингуэю от него отказывается, жертвуя собственным счастьем («В любви и на войне»). Молодая и полная сил красотка Альтеа Лезер остается с мужем, превратившимся в паралитика, до самой своей смерти («Народ против Лэрри Флинта»). Кэтрин и Хана безропотно отпускают своих возлюбленных, зная, что те не вернутся никогда («Английский пациент»). Словом, если воспользоваться названием фильма Марион Верну, Love etc.

Фильм Ричарда Аттенборо не по-

«Река», режиссер Цай Минь-лян

лучил в Берлине никаких призов, и тем не менее он симптоматичен для конкурсной программы. Хотя в списке работ самого сэра Дикки эта картина рядовая — он известен пристрастием к изображению реальных личностей, оставивших заметный след в реальном XX веке, — Чаплина, Черчилля, Ганди, С.К.Льюиса. Теперь к этой плеяде добавился Эрнест Хемингуэй. Писатель, по масштабу которого, как утверждает Норман Мейлер, меряет себя каждый американский литератор. В фильме мы видим совсем не того папу Хема, фотографический образ которого (борода, кольчужный свитер) ассоциируется у нас с отечественным шестидесятничеством; и не того мачо, что вдохновлял Джона Милиуса; и не самовлюбленного позера, каким он предстал в «Модернистах» Алана Рудольфа; видим восемнадцатилетнего романтика, приезжающего на фронт в Италию в качестве репортера, потому что по здоровью его не взяли в армию настоящим бойцом. Встреча после ранения с медсестрой Агнес фон Куровски становится решающим событием его жизни, после которого он сделался таким, каким мы его знаем, — во всех его ипостасях.

«В любви и на войне», режиссер Ричард Аттенборо

Это фильм не столько о войне (хотя нормальная доза ужасов войны здесь присутствует), сколько о любви, и в этом смысле он дополняет предыдущую ленту Аттенборо о С.К.Льюисе (Shadowlands): там любовь пришла слишком поздно, здесь — слишком рано. Бедняга Эрни еще не созрел для нее, и она раздавила его своей тяжестью. Он не понял истинных мотивов поступка Агнес и не простил ее, хотя продолжал любить всю жизнь. Надобно быть святым, говорил Жак Маритен, но тогда не напишешь роман. По следам этой истории Хемингуэй написал роман «Прощай, оружие!». Жаль, что жюри не оценило кружевную работу Сандры Буллок, шагнувшей с ролью Агнес фон Куровски из класса speed-girl в категорию больших актрис.

«Серебряного медведя» за лучшую женскую роль получила другая медсестра — Жюльетт Бинош из «Английского пациента» Энтони Мингеллы, чуть позже собравшего девять «Оскаров» (номинаций было 12).

Третий (после «Искренне, глубо-

ко, безумно» и «Мистера Великолепного») фильм Энтони Мингеллы можно назвать триумфом воли режиссера, органично совместившего крупномасштабность и зрелищность с камерной психологической разработкой интимной истории. Здесь бесшовно сложились и переплелись разные дискурсы — детектива, черного шпионского триллера, любовной мелодрамы, военного кино, трэвелога. Все многослойное повествование нанизывается на железный стержень «романа с тайной»: кто такой «английский пациент» (Ралф Файнз) — человек, после авиакатастрофы потерявший не только свое лицо, но и память? Постепенно выясняется, что он даже не англичанин вовсе, а венгерский граф Ласло де Алмаши. То есть фигура почти опереточная. Отсюда — ироническая подсветка, которая придает абсолютно неправдоподобной истории спасительный постмодернистский колорит. Мингелла уж точно снял не «кусок жизни», а «кусок пирога», в чем и состоит, по слову Хичкока, смысл кино и что подтверждается новейшими ударными фильмами, которые снимаются в разных концах земного шара: «Мертвец», «Фарго» или «Три истории».

«Английский пациент» — своеобразный палимпсест. Мы как бы расчищаем его слой за слоем, причем эта процедура задается пространственной рамой: одно из мест действия фильма — североафриканская пустыня, где ведутся археологические работы. Ласло Алмаши, чье лицо обгорело в сбитом самолете, теряет вместе с лицом и самого себя; теперь он предстает под неким подобием предсмертной маски, напоминающей анатомический муляж. Как сформулировал в «Демоне и лабиринте» М.Ямпольский, «явление маски — всегда шок, эмоциональная встряска, всегда изменение «естественного» состояния контакта с миром». Ласло неподвижно лежит в келье тосканского монастыря под присмотром медсестры Ханы. Маска — объект, не имеющий «спины», то есть некоей полноты бытия, она олицетворяет призрачное явление, соединяющее воедино присутствие и отсутствие. Она есть пластический след внутренней метаморфозы, результат переломивших жизнь трагических событий. Ласло Алмаши предпринимает героическую попытку обрести полноту бытия, спровоцировать обратную метаморфозу. Его путешествие на край ночи собственного сознания — процесс самоидентификации — заканчивается логической точкой: добровольной смертью героя — когда история его жизни рассказана им (воссоздана в памяти) до конца.

Энтони Мингелла писал сценарий на основе культового романа канадского романиста Майкла Онтааджи (уроженца Шри Ланки), в 1992 году награжденного букеровской премией. Это тоже симптоматично. Директор Берлинале Мориц де Хадельн в одном из интервью отметил, что многие фестивальные фильмы — экранизации знаменитых романов; продюсеры предпочитают верняк, засвидетельствованный читательским успехом. Не случайно в фавориты режиссеров вышел такой известный рассказчик историй, как Вильям Шекспир. В прошлом году одним из лидеров фестиваля стал «Ричард III», в нынешнем «Серебряного медведя» за лучшую мужскую роль удостоился Леонардо Ди Каприо, сыгравший Ромео.

Австралиец Баз Лурманн (известный нам как постановщик фильма «Только в танцевальном зале», показанного на ОРТ под названием «Австралийское танго») решил рассказать самую трагичную на свете повесть так, как это сделал бы сам Шекспир, живи он в наши дни и работай в аудиовизуальном бизнесе. И прежде всего Лурманн постарался рассказать ее, обращаясь к сверстникам самих героев и на понятном им языке. События на Верона-Бич, помещенной в современном Мехико-сити, разворачиваются в виртуальной среде Мувиленда: стилистика фильма вобрала в себя опыт «Бунтаря без причины», мюзиклов Басби Беркли, «Грязного Гарри» и феллиниевского карнавала и облеклась в сочные краски MTV. Монтекки и Капулетти напоминают Кэррингтонов и Колби из «Династии», отец Лоренцо превратился в хипповатого пастора, кормилица говорит с резким испанским акцентом, а Меркуцио и вовсе сделался чернокожим трансвеститом. Противостояние двух семейных кланов отсылает к «Вестсайдской истории» с ее урбано-

этническим конфликтом. Тема рока актуализировалась в обычную — для нашей действительности — misfunction (экспресс-почта не вручается, как ей полагается, в руки адресата, а прикалывается к двери). Гибель героев, о которой сообщается в теленовостях, тут же теряется в ворохе других известий.

Странным — а может быть, естественным? — образом история Ромео и Джульетты по принципу негатива и позитива совместилась с гениальной картиной тайваньского режиссера Цай Минь-ляна «Река» (He liu, «Серебряный медведь»). Избыточный, перенаселенный персонажами и декором мир Верона-Бич и — пустые пространства муниципальных квартир и улиц Тайпея; тесные семейно-клановые, а также приятельские отношения, в которых, как в паутине, вязнут юные любовники, и отдельность, отчужденность существования сына, отца и матери; стремительная калейдоскопичность, клиповая пестрота у Лурманна и — монотонная бездейственность, предельная аскетичность повествования у Цая, а за всем этим, в сущности, одно и то же томление, одна и та же тоска и обесцененность жизни.

В 1994 году Цай Минь-лян получил в Венеции «Золотого льва» за фильм Vive l'amour! — жюри во главе с Дэвидом Линчем оказалось восприимчивей и объективней, чем команда бывшего министра культуры Франции Жака Ланга, определившая в Берлине тайваньскому режиссеру место после «Лэрри Флинта». Жаль, что француз Ланг не заметил хотя бы близости Цая своему соотечественнику Трюффо: Сяо-кан (Ли Кань-шен) — главный герой фильмов «Мятежники неонового бога», Vive l'amour! и «Река» — тайваньский Антуан Дуанель, чье путешествие по жизни с нежностью и сочувствием прослеживает Цай Минь-лян.

Глубоко символичное название «Река» скрывает в себе и образ самой жизни как неустанно текущей и безнадежно, смертоносно загрязненной воды, и метафору темной стороны человеческой души, и знак захлестывающих, переполняющих нас желаний, и угрозу беды. Сяо-кан вносит в мрачный колорит фильмов Цая проблеск надежды: в Vive l'amour! он целует покинутую героиню, в «Реке» — после попытки самоубийства, после бесплодных попыток излечиться от таинственного недуга (результат купания в грязной реке, когда Сяо-кан изображал на киносъемках плывущий по воде труп) — он завершает фильм, открывая балконную дверь навстречу городскому шуму.

Аналогии аналогиями, но «Река» все же остается — в отличие от произведений других, более знаменитых китайцев, авторов фильмов с национальной экзотикой специально для западного потребления (что, впрочем, тоже является одной из дальневосточных традиций) — подлинно национальной картиной, и это не делает ее менее доступной для понимания иностранцами. Цай Минь-лян мог бы сказать словами Спайка Ли, которому на пресс-конференции задали вопрос: «Почему вы делаете «этническое» кино, а не кино для всех?» — «Такой вопрос задавали и Куросаве, и Феллини. Между прочим, мой любимый фильм — «Похитители велосипедов», хотя я вырос далеко от Италии. Я считаю, что мое кино универсально». И с этим не поспоришь.

О фильмах Берлинале можно было бы говорить еще долго. Но вряд ли стоит; этому фестивалю принадлежит честь открывать кинематографический год, и показанные на нем фильмы начинают здесь свою экранную жизнь, встраиваясь в разные, иной раз неожиданные контексты. Уже весной в России вышли в прокат «Народ против Лэрри Флинта» и «Английский пациент», многое выходит на лицензионных кассетах. Так что разговор о берлинском репертуаре еще только начался.

П У Б Л И К А Ц И И

Робер Брессон

РОБЕР БРЕССОН

Синематограф

Почему вы говорите «синематограф», а не «кино»?
— Потому что «кино» для меня — это заснятый на пленку театр и те залы, где показывают фильмы. Слово «синематограф» для меня — синоним кинематографического искусства.

Кино и синематограф

Фильм — это остановленное мгновение, это настоящее, «настоящее продолженное»... Мы мыслим благодаря словам, а не говорим благодаря мыслям. В основе всего сделанного мною — некоммуникабельность людей. Сюжет — лишь повод. Форма значит куда больше, чем содержание... Художник Дега сказал прекрасную фразу: «Музы никогда не разговаривают, они только иногда танцуют друг с другом». Я очень стараюсь делать то, что делаю, что-то выходит плохо, что-то хорошо, эта смесь и есть я сам. Мне кажется, я отстаю от самого себя, и мне никогда не сделать того, что я должен успеть до конца... Что касается актеров и их игры на экране, дело не в том, чтобы вовсе ничего не делать, как нередко говорят, а в том, чтоб за собою не следить, не контролировать себя.

Мой опыт показывает, что чем машинальнее я действовал, тем сильней мне удавалось взволновать зрителя. Драматизм — это то, чего нужно избегать. Быть может, оттого что кино и театр слишком родственны друг другу. Нужно пользоваться средствами, прямо проистекающими из естества вещей, некоторым образом их упорядочив. Стиль — это выбор. Есть две крайности — излишний порядок и, напротив, беспорядок. Какое было бы счастье для синематографа, если бы прежде не существовало драматического искусства. В синематографе, который схватывает вещи такими, как они есть, не показывать невозможно, это должно делать, но нужен порядок, чтоб творить, а беспорядок — чтоб творение было живым. Я стараюсь показывать лишь необходимое, чтобы остальное угадывалось.

Следует творить, как творит природа, но не подражая ей. Когда электрик хочет соединить два провода, он оголяет их, иначе ток не пойдет. Поэзия всегда на стыках, в зазорах.

Человек, которого вы встречаете на улице, — статуя на пружинах, шагающая статуя... Но стоит вашим взглядам пересечься, возникает тепло, и перед вами — человек.

Фрагменты литературной записи по фильму «Робер Брессон» Франсуа Вайерганса (Франция, 1965).

Нам кажется, будто мы видим не то, что́ видим мы на самом деле, а кинокамера видит не то, что́ видим мы.

Чтобы взволновать, необходимы регулярность и сдержанность. Фильм вдыхает в персонажей жизнь, а не персонажи — в фильм. Невероятное всегда естественно. Поэты не лишают естественное его естества. Я стараюсь просто живописать, я не считаю, что синематограф — по крайней мере, тот, который я имею в виду, — должен стремиться к психологизму, поскольку иначе погружаешься в диалог, утопаешь в словесах... Я больше верю в живопись, в письмо, если хотите, но скорее все же в живопись. Слово лишь провоцирует нечто, что является синематографом.

На прошлой неделе в галерее «Жола» была выставка Вольса, а Вольс — художник очень интересный, ему удавалось конкретизировать не предметы, а свои мечты о них... У Вольса была развита интуиция, он очень глубоко чувствовал вещи, непосредственно воспринимал их суть. Все художники что-то изображают, но он старался проникнуть глубже, может быть, на уровень глубинных ощущений. Мне самому пришлось бросить живопись по личным мотивам, пустоту, которая образовалась после этого, надо было чем-то заполнить, и я заполнил ее синематографом. Я думаю, нужны две вещи: чрезвычайно много работать, даже с натуры, а потом вдруг дать себе волю, больше ни о чем не думать и выплескивать, выплескивать себя на полотно.

Синематограф еще не стал реальностью, мы все еще на подступах к нему, и он подавляется театром... Может быть, условия для развития синематографа будут складываться очень долго... Мне кажется, кино сейчас погрязло в «кино», а синематограф потерян из виду. Может быть, потребуются десятилетия, чтобы к нему прийти.

Нынешние способы привлечения публики «большими» фильмами с участием звезд из разных стран, что называется, зрелищными фильмами, — способ, мне кажется, ненадежный: а надежный состоит в том, чтобы попытаться понять, что же такое синематограф, в чем его поэзия, и предоставить его молодым. Я верю, что появится новое поколение молодых поэтов синематографа, которым все это откроется, что нынешние двадцатилетние будут когда-нибудь писать при помощи пленки, как пишут сейчас чернилами на бумаге.

Синематограф возникает в момент, когда два изображения, взаимодействуя, преображаются, ибо нет искусства без преображения. Если мы хотим, чтобы кино было искусством, изображение должно полностью меняться, вплоть до изменения его сути. Нужно, чтобы изображение, которое мы на экране видели отдельно, совершенно изменялось от взаимодействия не только еще с каким-нибудь одним, а и от косвенных взаимодействий со всеми остальными. И ежели пытаться проникнуть в суть происходящего, то все оказывается необычайно сложным и таинственным... Выясняется, что изображение, несущее на себе печать театра, то есть то, где режиссер при помощи актера выражает себя через отработанные жесты, через голосовые эффекты, через мимику, — такое изображение, отмеченное печатью другого (драматического) искусства, преображению не поддается, и сколько б вы ни помещали его рядом с другим изображением, ничего не произойдет. Но если изображение удастся как бы разгладить утюгом, устранить всю «выразительность», достигнутую за счет мимики и жестов, и поместить его рядом с другим таким же, они сразу же окажут друг на друга сильнейшее воздействие, и мы увидим оба их иными.

Что такое синематограф, я могу объяснить, если угодно, так: это то, что рождается трижды. Сначала фильм рождается в голове и умирает на бумаге. Вы оживляете его с помощью живых персонажей, живых существ и реальных предметов, а при этом убиваете их, запечатлев на пленке. И наконец третье рождение, которого не происходит в заснятом театре: то, что вы запечатлели на пленке; соединенные вместе звуки и изображения вдруг начинают жить своеобразной жизнью, трепет, биение, возникающее в результате непрестанного преображения изображений, и есть подлинная синематографическая жизнь. В тетрадях Леонардо да Винчи есть примерно такая фраза: «Думай о

цели, прежде всего думай о цели», и нужно хорошенько помнить, что цель — не что иное, как экран, это ровное полотно, на которое проецируются тени, а не комедия, разыгранная актерами и снятая на пленку... Так же, как цель художника — не вдохновляющая его природа, а полотно, покрытое красками.

Есть великолепная фраза в «Мемуарах» Шатобриана, который говорит примерно следующее о поэтах XVII века — холодных поэтах XVII века: «Недостает им не естественности, а естества», или что-то в этом роде. Я думаю примерно то же самое об отношении театральной естественности к «естеству» синематографа.

А сверхъестественное всегда реально... и вполне определенно. Это реальное, к которому приблизились, насколько только можно. Я совсем не верю в трюковые съемки. Они сродни театральной фальсификации, ведь театральные декорации — не что иное, как фальсификация, фальшивые двери, фальшивые окна, а между тем, если приближаться к вещам насколько только можно, чуть не проницая их, сплошь и рядом обнаружится сверхъестественное... Синематограф ведь фальсификация сам по себе, не следует фальсифицировать фальсификацию.

Вот фраза Паскаля, которую я отыскал в издании Пор-Ройяля: «Душа любит руку». И дальше он добавляет: «А рука, имей она собственную волю, должна была бы любить себя так же, как душа». Довольно любопытно читать это у Паскаля, придающего, похоже, телу большое значение. Вспоминается высказывание Леонардо, в одной из своих тетрадей написавшего примерно следующее: «В момент смерти душа плачет, так как вынуждена расставаться с таким чудом, как тело»... А Паскаль дальше, через несколько строчек, пишет весьма любопытные вещи: «Если бы руки и ноги обладали собственной волей, они никогда бы не подчинялись голове, управляющей всем телом. Они пребывали бы в беспорядке и в несчастье, ибо только желая блага телу, они действуют во благо и себе». В общем, он хочет сказать, что руки и ноги обладают собственной волей... И эта мысль о независимости рук и ног весьма близка к тому, что я думаю об автоматизме и его значении в нашей жизни, в обычной жизни, и что я стараюсь использовать в фильмах... Вы не отдаете себе отчета в том, что ваша рука легла на колено, это не вы ее положили, она сама туда легла. Точно так же, когда мы хотим закурить, рука нащупывает сигарету в пачке, хотя мы ее об этом не просим, и вкладывает ее нам в рот. И этот автоматизм наших действий в обычной жизни прямо противоположен «думанью» в театре, где актер и в самом деле должен думать, что́ он делает, что́ говорит. И в связи с этим стоит вспомнить слова Монтеня: «Руки часто отправляются туда, куда мы их не посылаем».

Актеры

Я не хочу называть моих исполнителей актерами, поскольку это не актеры. И не исполнители. Для меня это создания, к которым я отношусь, как к драгоценнейшим сокровищам. Но я никоим образом не могу считать их актерами или исполнителями. Я прошу у своих моделей не казаться персонажами, а быть самими собой, ни на миг не вспоминая, что они — те персонажи, которых я в них вижу. Между нами постепенно происходит нечто вроде... взаимного приручения... я подражаю им, а они — мне. Это обмен, это угадывание, это тайный сговор, не имеющий ничего общего с руководством актерами, с режиссурой. И я всегда им говорю: «Не думайте о том, что́ вы говорите и делаете. А точнее, не думайте, что́ вы говорите и делаете».

Произносить текст нужно механически, но по мере механического произнесения в человеке совершается некий переход и возвращение обратно, в результате чего эта механика оживает и оживляет персонажа изображенной в фильме жизни. А персонаж оживляет диалог. Это очень схоже с игрой великого пианиста, не виртуоза, а именно великого пианиста, каким был Липатти. Липатти вызывал эмоции благодаря своей сдержанности и регулярности. Именно сдерживая себя и собственные переживания, даже подавляя их, насколько было возможно, он умел вызвать чувства, каких не вызывал ни один виртуоз.

Голос и звук

Очень многое рассказывает также голос. Он рассказывает о персонаже даже больше, чем его внешний вид. То, что вы слышите, открывает больше, нежели то, что вы видите. И одно мешает восприятию другого. Должен сказать, что для меня гораздо предпочтительнее в первый раз общаться с человеком, который может стать моей моделью, например, по телефону, чем встретиться и говорить с ним непосредственно. Ведь тогда меня не отвлекает его внешний облик, и в речи сразу проявляются нюансы, которые я упускаю, если в это время рассматриваю человека.

Слыша звуки, вы воссоздаете сцену: слышите свист паровоза — видите вокзал. А если вы видите паровоз, то свистка вы не слышите. Знаете, я думаю, что ухо (слух) гораздо созидательней, чем глаз. Конечно, и глаз творит, но не в сфере звуков, тогда как звуки творят изображения, и я, со своей стороны, ни секунды не колеблюсь, если нужно выбрать между одним и другим. Если можно заменить декорацию звуком, я предпочитаю звук, однако это не значит, что декорация отсутствует, она имеется, но замещенная звуком. Это позволяет зрителям дать волю своему воображению. А мне решить трудную задачу: не показывая, подсказать.

Нужно разделить то, что находится в ведении зрения, и то, что в ведении слуха, и сделать так, чтобы они как будто принимали друг у друга эстафету, то есть когда ухо устает, надо обращаться к глазам и призывать их быть внимательными.

Нужно хорошенько помнить, что изображения, которые мы видим на экране, — иной природы, нежели сама натура, а звуки — той же самой, что немаловажно. То есть доносящийся с экрана звук — той же породы, что и настоящий, тогда как изображение — нечто иное, это плоское изображение; волны, посылаемые на экран.

Музыка углубляет, проявляет, затрагивает нечто таинственное в нашей душе, погружает нас в некую среду, располагающую к восприятию определенных вещей... Поэтому я не хотел совсем отказываться от нее, но использовал ее не так, как принято. Как средство преображения, по принципу контраста. Например, в фильме «Приговоренный к смерти бежал» духовная музыка Моцарта звучит, когда заключенные опорожняют параши. Она никак не связана с происходящим на экране, но придает ему почти ритуальный характер. В «Карманнике» другое, там музыка задавала движение. А в «Процессе Жанны д'Арк» я не нуждался в музыке, я использовал там барабан интуитивно, сначала как нечто имеющее отношение к войне, а потом как нечто, способное навести на мысли о смерти и завершающее фильм... Говоря это, я думаю о столь волнующем «Погребальном звоне».

Персонажи

Я думаю о персонажах не более, чем о самом себе, то есть о том, что я делаю. Я всегда стараюсь их увидеть и показать такими, какими сам их вижу, а точнее — ощущаю. Для меня правдивей всего ощущения и эмоции, но эмоции обусловливаются ощущениями. Работать нужно исходя из ощущений.

Камера

Проблема в том, что кинокамера, как называл ее Кокто, — «коровий глаз»: она глупо вбирает все, что перед ней, в то время как человеческий разум упорядочивает и порою даже искажает увиденное... в зависимости от того, что вы испытываете.

Снять — значит понять, но не в смысле «объяснить себе», а в смысле «полюбить», «прочувствовать». Но снять — одновременно также и отнять. Когда я снимаю свои модели, мне кажется, что я краду, по-моему, даже Кокто об этом говорил, он очень красиво выразился: «Это как будто ты крадешь у смерти пешку». Я очень остро ощутил это, когда недавно посмотрел по телевидению фильм, который Роже Стефан снял о Кокто незадолго до его смерти, — ощутил вот это завладение человеком, как бы кражу... Я испытываю это ощущение, когда снимаю, когда пытаюсь захватить именно то, что моя модель старается от меня скрыть, и даже то, о чем она не подозревает. Для каждого объекта существует только одна точка в

пространстве, с которой надо на него смотреть. Необходимо ви́дение одного-единственного взгляда: в некоторых фильмах поражает ви́дение разными глазами. Бывает, и я ошибаюсь, и тогда чувствуется, что камера стоит не в точности на нужном месте, а слишком близко или далеко, слишком низко или высоко.

Письмо

Письмо — еще один способ выявления внутреннего мира. Рука, сжимающая перо и проводящая линии, раскрывает очень многое, в этом есть нечто весьма интимное. В документальных фильмах, посвященных тому или иному ныне живущему лицу, писателю или художнику, меня всегда очень волнуют кадры, запечатлевшие его в момент письма, его руку, проводящую линии на бумаге, его почерк.

Когда сам пишешь то, что собираешься снимать, чувствуешь себя свободнее во время съемок, ты как бы проверяешь, хороши ли те идеи, что пришли тебе, когда писал на бумаге, ты получаешь подтверждение им, когда снимаешь. Этого не случается, когда режиссер воплощает чужой замысел. Ведь он не знает, что думал, излагая сюжет фильма на бумаге, тот, другой.

Монтаж

Монтирую я преимущественно в просмотровом зале, в монтажной бываю очень мало, не люблю я пленку, не люблю к ней прикасаться, это непослушный, неприветливый какой-то материал.

Зрители

Не существует среднего суждения, мнения, взгляда на вещи, нет среднего ви́дения, которое и было бы ви́дением публики. Я сам — публика, я пытаюсь представить, каким будет фильм на экране, стараюсь как бы находиться там, перед экраном, в тот момент, когда снимаю.

Кино, радио, телевидение, журналы — своеобразная школа невнимания. Люди смотрят и не видят, слушают и не слышат, и если бы я был диктатором, то первое, что я сделал бы, — упразднил это радио, и это телевидение, и это кино — конечно, чтоб создать их снова, с нуля. Однажды я услышал, как ребенку было сказано: «Этот скрипач играет лучше, чем радио».

Жизнеописание осла

Меня вдруг посетила идея снять картину, в которой главным героем был бы осел.

На экране предстанет жизнь осла с теми же этапами, которые бывают в жизни человека: детство — ласка; зрелость — работа; талант — осла берут в цирк; затем за некоторое время до смерти он переживает мистический период... а погибает осел из-за того, что несет на себе человеческий грех: он перевозит через границу золото.

Я всегда испытывал расположение к ослам и действительно считаю осла самым важным, самым чувствительным, самым умным, самым думающим, самым страдающим животным... Это козел отпущения.

Смерть

Показывать ее не надо, нужно показывать ее последствия, то есть неподвижность... и то, что «человек здесь, но для нас он недостижим». Но не надо показывать умирающего человека, потому что это невозможно. В случае с Жанной д'Арк я вообще скрываю все до того момента, когда уже ничего нет.

Запись по фильму и перевод с французского Наталии Ставровской

П О Ч Т А « И К »

МАКСИМ ФЕДОСОВ

Хоть бы кто подсказал...

Здравствуйте,
уважаемый главный редактор журнала «Искусство кино»!

Почему-то так повелось, что два, а то и три раза в месяц я еду через весь город на одну очень неприметную улицу, названия которой даже и не помню, подхожу к небольшому, чуть покосившемуся газетному киоску только для того, чтобы узнать о новом номере журнала «Искусство кино». Почему, спросите Вы?

Да потому, что во всех других, подобных, правда, не столь покосившихся киосках мне на вопрос «А есть ли журнал «Искусство кино»?» отвечают: «Такого нет, возьмите «Видео·Ас». Бедные, у них давно уже стерлись всякие грани между искусством и технологией, между кино и видео, между смыслом и формой.

Ну вот долгожданный журнал в руках. Ощущения — строгость, серьезность и, вы не поверите, стабильность. Есть что-то твердое и вечное в этой толстой черной книге. Отсутствие надоевших ярких картинок на обложке, черно-белый скромный стиль, узкий шрифт — все это на фоне пестрящего журнально-газетного рынка как глоток чистейшей родниковой воды смысла и истинного познания.

Как Вы уже догадались, я Ваш благодарный читатель. И, как у всякого благодарного читателя, есть у меня свои соображения и свои вопросы. Думаю, Вам будет интересно их узнать. Хочу только предупредить, что я совсем не из тех, кто безделья ради сочиняет длинные письма, чтобы найти свою фамилию в колонке «Читатели спрашивают». Не этого мне хочется.

Буду предельно откровенен с Вами — очень хочется Вам помочь. Словом ли, делом, да, может, просто пожать Вам руку за Ваше благородное дело. Сохранение русского кино равнозначно сохранению русской души. И, много раз перечитывая статьи кинокритиков, сценаристов, режиссеров, я все-таки верю в то, что сегодня русское кино живет, развивается, но, как всегда, не «благодаря», а скорее всего «вопреки» обстоятельствам.

Я, наверное, из поколения тех, кто в шестнадцати-восемнадцатилетнем возрасте приглашал в кино девушек. Правда, так до сих пор и не понял: для чего? Скорее всего это была просто дань моде. Ведь сюжет фильма, его герои, психологические коллизии (что за слово?) заставляли забыть не только о девушке, но и вообще потерять чувство реальности. Не скрою, тогда кино заставляло страдать. Оно заставляло мучиться вопросами, ответов на которые

тогда и в помине не было. Кино завораживало: выходя из кинотеатра, невольно представляешь себя героем фильма, начинаешь использовать его жесты и выражения. Кино давало волю чувствам — мы, конечно, не рыдали, но откровенно горький ком к горлу все-таки подходил. И долго-долго не отпускал. Хорошо все-таки, что рядом была девушка...

Вот после этого — провал. Полная, кромешная темнота. Уже будучи в рядах Вооруженных Сил, впервые увидел «видак», а вернувшись, после двух лет службы, застал в кинотеатре... салон мебели. Правда, еще что-то показывали, но все чаще на афишах появлялись пистолеты, деньги и, простите, голые задницы.

Я смотрел телевизор. Все это время я думал, может, что-нибудь покажут из старенького. Да, мелькало и «старенькое», но уже это казалось данью моде. Просто было в моде все «старенькое». И уже понимаешь, что они там, в недрах телеканалов и телестудий, знают, чего мы хотим, поэтому и показывают. Но, простите, ведь это не от души! Может, они и сами раньше «страдали» от простых, душевных фильмов, но теперь эти ленты уже не укладываются в строгие рамки телевизионного бизнеса. А что такое телебизнес? Знаем: не собрал аудиторию, не набрал рекламы, не нашел спонсора — значит, убыток. Или вылетишь из сетки вещания. Да что же это, прости Господи, за бизнес такой, что если для души — так обязательно убыток? Это, друзья мои, не бизнес. Это воровство. Воровство души. Нашей с Вами русской души. Только я думаю, что бизнес — это инструмент для жизни, а не наоборот.

Итак, я долго терпел. Раньше я презирал видеомагнитофоны, считая их «убийцами» кино, но так случилось, что в прошлом году я все-таки купил себе видеомагнитофон. И новый телевизор. Я решил: не может техническое устройство быть врагом целого явления. Ведь это всего лишь инструмент в наших руках. И только сейчас понял, как я отстал от кино. Оно ведь никуда не уходило, не пропадало, оно, самое мирное из искусств, приспособилось к новой технологии и живет новой жизнью.

Началось все с «Маленького Будды» Бертолуччи.

Именно тогда, когда я увидел его на кассете, а не по Первому каналу в перерывах между рекламой стирального порошка и жевательной резинки, я по-настоящему вспомнил ощущение кино. Дальше, как во сне, — «Сталкер» Тарковского, купленный в подземном переходе (где же еще можно купить «Сталкера»?), «Любовь и смерть» великолепнейшего Вуди Алена, знаменитая трилогия Сергея Соловьева с неизменно молодым Гребенщиковым и, наконец, «Утомленные солнцем» Михалкова с непревзойденной музыкой Артемьева. Да и это только малая часть того, что мне удалось увидеть за эти неполные полгода.

Вообще, как Вы понимаете, теперь я живу от кассеты до кассеты и от номера «ИК» до нового. Из комнаты получился небольшой кинозал в два ряда: на первом — сын, на последнем — мы с женой, той самой, которую приглашал в кино, не зная для чего. Теперь-то знаю...

Думаю, что впереди у нас еще много премьер! Вот только научил бы кто смотреть кино. Смотреть и видеть его. Видеть его и чувствовать.

Сегодня остался у меня нерешенным один вопрос. Почему во всем цивилизованном мире в любом виде искусства, которым, безусловно, является и кино, есть место для поклонников всех направлений и жанров? А нас кормят лишь тем, что собирает какую-то усредненную аудиторию? Ведь кино — это не только отдых после работы, это в первую очередь искусство. И любой человек должен иметь доступ к любому шедевру, будь то Леонардо да Винчи, Дали, Айвазовский или Малевич. Как в музее. А нас забрасывают горой безвкусно оформленных кассет и думают, что мы тут одни разберемся. Хоть бы кто подсказал, что стоит посмотреть, а что можно и записать в видеотеку. Вся надежда осталась только на Вас, друзья!

Если Вам будет трудно — так и пишите. Я думаю, найдутся люди, любящие кино и умеющие слушать профессионалов. А раз мы будем все вместе — «все у нас получится!».

Большое Вам спасибо за то, что Вы есть. Успехов Вам!

О себе. 27 лет, работаю в рекламном отделе среднего банка, живу в Подмосковье, заканчиваю обучение в Высшей школе рекламы.

Ч Т Е Н И Е

Александр Корда

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 1

В детстве жизнь трех братьев Корда казалась мне полной чудес. Когда мой дядя Алекс отправлялся в путешествие, черный «Роллс-ройс» подвозил его прямо к трапу самолета уже после того, как все остальные пассажиры поднялись на борт. Если он задерживался, самолет ждал его. Ради него откладывали отплытие корабля или отправление поезда, в угоду ему изменяли таможенные или паспортные процедуры.

Дядя Золтан ездил с меньшей помпой, зато доставлял массу неудобств и себе, и окружающим. Из-за плохого здоровья ему приходилось возить с собой всевозможные медикаменты и оборудование — кислородную маску, целлофановые пакеты со свежими и замороженными калифорнийскими водорослями, приспособление, позволявшее подвешиваться к дверям в отелях и вытягивать позвоночник, чемодан, наполненный лекарствами. Не то чтобы переезды доставляли Золи удовольствие, но и сидеть на одном месте ему не нравилось. Так или иначе, но послевоенная налоговая политика Великобритании и Америки (в первой ему нравилось жить, во второй же он обитал официально) обрекала его на бесконечные разъезды. Он подсчитывал, сколько еще дней в этом году он может пробыть в каждой из стран, и мечтал о надежном домике в Швейцарии, где бы он мог тихо-мирно жить-поживать, не платить налогов, пополнять свою коллекцию марок и золотых монет и до бесконечности переписывать сценарий по «Королевскому генералу» (King's General) Дафны Дю Морье, который занимал его воображение в течение десяти лет, но больше ни у кого почему-то интереса не вызывал. Да, Золи приходилось вечно путешествовать, потому что Алексу было удобно, чтобы один из членов его семьи жил в Америке. Подобным же образом моему отцу Винсенту, младшему из братьев, пришлось смириться с шофером, потому что Алекс считал, будто тот не в состоянии водить машину сам. Возможно, Алекс и был добродушным тираном — из всех его качеств добродушие больше всего бросалось в глаза, — но тираном он все же был.

В детстве, когда перед войной мы жили в Лондоне, фигуры трех братьев представлялись мне далекими и удивительными. О темпераменте моего отца ходило немало легенд. Ребенком он закатывал такие жуткие истерики, что однажды рассерженные родители посадили его между рамами окна в надежде, что от холода или от усталости он пере-

---

Фрагменты. Публикуется по: K o r d a M. Charmed Lives. Success Research Corporation, 1979.

станет кричать, и очень удивились, что он проорал и провизжал целый день. От таких упражнений лицо у него багровело, за что ему дали прозвище Красный. В Англии это многих приводило в недоумение: от него тщетно ожидали проявления коммунистических настроений.

Видел я отца нечасто, потому что с утра он уезжал на студию, а возвращался домой, когда меня уже укладывали спать, и чаще всего не один, а в обществе венгров кинематографистов, плохо говоривших по-английски. Иногда уже почти ночью к негодованию няни Лоу они появлялись в детской с подарками, которые не принято дарить пятилетнему мальчику. Подобные визиты одобрялись, а иногда и планировались отцом, отчасти чтобы позлить няню, отчасти же оттого, что он не переносил даже мысли о том, что детей необходимо воспитывать, держать в строгости или вообще лишать чего-то, чего им хочется. Няня Лоу придерживалась более традиционных взглядов. Раньше она воспитывала детей королевской семьи, но жизнь в доме Корда постепенно развращала и ее.

Среднего брата Золи я видел редко. Его обыкновенно величали «бедняжка Золи». Няня Паркер, которой вверили заботу о моем двоюродном брате Дэвиде, шепотом рассказывала о том, что творилось у дяди Золи, и вместе с няней Лоу они подолгу сетовали на то, как трудно работать в «иностранной атмосфере». Алекса они, естественно, не трогали. Это был бог, который редко появляется, но постоянно присутствует — даже на нянек он наводил трепет.

Про Алекса говорили, что он не любит детей и собак. Ребенком я редко бывал у него, и перед каждым визитом меня тщательно инструктировали. Первая запомнившаяся мне встреча с Алексом состоялась в Нью-Йорке. Алекс поинтересовался у меня, как дела, и дал стодолларовую банкноту. «Сэр Алекс, вы избалуете ребенка», — сказала няня Лоу. Алекс глянул на нее поверх очков и, повернувшись ко мне, произнес: «Я хочу, чтобы ты пошел и истратил эти деньги прямо сейчас. Если я узнаю, что ты их отложил, — тут он бросил грозный взгляд на няню, — я очень расстроюсь».

Перед войной семья редко собиралась вместе. Алекс был занят созданием британской киноиндустрии. Золи курсировал между Англией, Америкой, Индией и Африкой, а мой отец всегда предпочитал дому хорошую гостиницу.

Война впервые собрала всех вместе в большом особняке в Дэнеме поблизости от студии, которую Алекс построил по проекту Винсента. Здесь нам предстояло укрыться от бомбежки, которая в одну ночь должна была уничтожить Лондон. Это апокалипсическое событие предрек Герберт Уэллс в романе «То, что с нами будет» (The Shape of Things to Come), на экранизацию которого Алекс затратил сотни тысяч фунтов и в которое, судя по всему, свято верил. Хоть дом и был довольно большим, в нем все равно было тесновато: семейство Алекса, Золи и тетя Джоан, мой двоюродный брат Дэвид (сын Золи), мой отец, моя мать, я сам, моя няня, няня Дэвида, дворецкий Алекса, слуга Алекса, три шофера, секретарша Алекса мисс Фишер, служанки, нанятый Алексом повар-француз. Телефон в доме был всего один. Горячей воды не хватало.

Гитлер и Уэллс подвели Алекса. Он сделал все, что мог, дабы спасти семью от мгновенной смерти, но длительная осада оказалась выше его сил. Как-то вечером Алекс яростно спорил по-венгерски с братьями, а все остальные хранили гробовое молчание после ссоры по поводу горячей воды. Нервное напряжение достигло такой степени, что моя мать описалась прямо за столом. Когда все поднялись, чтобы перейти пить чай в гостиную, Гертруда не могла встать, и прошло несколько минут, прежде чем ее отсутствие в гостиной было замечено. Алекс вернулся и увидел, что она все так же сидит за столом, краснея

от стыда и обливаясь слезами, но твердо решив не вставать, пока стул не высохнет. Сначала Алекс испугался, что ее разбил паралич, но благодаря своей легендарной способности заставлять людей раскрывать перед ним душу, он вскоре все узнал. Ему стало ясно, что в этом доме всем плохо. То, что произошло с моей матерью, показалось ему в каком-то смысле символическим, и на следующее утро все мы вернулись назад в Лондон — каждый к себе домой. Меня отправили в школу на острове Уайт (няню поселили в деревне поблизости). По иронии судьбы именно это местечко в Англии первым подверглось бомбежке. Бомбы, по большей части мелкие, взорвались на песке, не причинив почти никакого вреда.

Алекс умел признавать поражение. Семья больше никогда не собиралась под одной кровлей, даже в те редкие моменты, когда случалось так, что все три брата жили в одном городе. Один раз все мы собрались в Лос-Анджелесе, как раз когда Алекс приобрел «Юнайтед Артистс» (финансовое достижение, которое недолго занимало его внимание). Алекс тогда жил в Бель-Эр, мой отец снимал дом в Беверли Хиллз, а Золи выстроил себе загородный особняк в стиле модерн со стенами из стекла на холме над Голливудом. Он пожелал, чтобы в доме не было ни мебели, ни занавесок. Сидеть нужно было на пристроенных к стене деревянных лавках, спать на полированном полу красного дерева, а пользуясь ванной, приходилось выставлять себя на обозрение прохожим. Никаких предложений насчет того, чтобы поселиться в одном доме, не поступало: Дэнем вылечил Алекса от подобных фантазий. Но хоть мы и жили отдельно, семейные связи оставались тесными. Ни одно решение не принималось без предварительного обсуждения с Алексом и его одобрения. Младшие братья были для него будто непослушные дети, ненадежные и неблагоразумные. Периодически он проявлял живой интерес к благополучию их семей. Однажды мой отец отказался купить машину матери на том основании, что она ей не нужна да и водит она неосторожно. Об этом прослышал Алекс и на следующий же день прислал новехонький «Шевроле» с белой крышей и красными кожаными сиденьями.

Больше всего Алекса беспокоило образование. Сам он бегло говорил на бесчисленных языках (но всегда с венгерским акцентом), был феноменально начитанным человеком, блестяще знал классику. Его пугали богемные настроения братьев, он опасался, что детей они воспитают как «чертовых диких индейцев».

Близость между братьями была специфической. Чем ближе становились они друг другу, тем сильнее отдалялись от всех остальных. Хоть иногда они и сильно ссорились, они так любили друг друга, что детям и женам места уже не оставалось. Они родились в глухой венгерской деревушке и помогли друг другу многое пережить. Братья привыкли бороться за свое существование и никак не могли избавиться от призраков прошлого. Добившись успеха, они никогда не были безоблачно счастливы. Возможно, путь к успеху был слишком тернист, а страхов и жертв было чересчур много. А может быть, как азартные игроки, они знали, что рано или поздно удача изменит им. Так или иначе, то, что они созидали одной рукой, фактически разрушали другой.

Я учился в Нью-Йорке, где мало кто спрашивал меня, действительно ли я был родственником «того самого Корды». Если я и пользовался популярностью, то из-за того, что моей теткой была Мерль Оберон[1], знаменитая кинозвезда.

Я говорил, как американец, одевался, как американец, и никто ни разу не удосужился сообщить мне, что на самом-то деле я не американец. Но вот как-то Алекс призадумался о моем будущем и убедил отца

[1] Мерль Оберон — актриса, жена Александра Корды. — *Прим. ред.*

принять меры. Все мои сомнения по поводу собственного происхождения развеялись в тот день, когда мне вручили темно-синий с золотым тиснением паспорт, в котором утверждалось, что по праву рождения я являюсь британским подданным.

Как-то вскоре после этого знойным летним днем меня передали главному казначею корабля «Куин Мэри». «Так ты племянник сэра Александра, — одобрительно кивая головой, сказал казначей. — Чудесный человек, как и его братья».

Уже на второй день путешествия я стал представляться как «племянник сэра Александра» и обнаружил, что передо мной открываются все двери, даже двери бассейна, куда мальчиков без сопровождающих не допускали, и двери капитанского мостика, где казначей представил меня капитану. В Саутхемптоне я покинул пароход раньше остальных пассажиров (штрих, характеризующий организаторскую деятельность Корды), и Бейли, шофер Алекса еще с довоенных времен, быстро провел меня через таможню. Никого из членов семьи не было. Как я впоследствии узнал, братья Корда охотно шли на любые расходы, лишь бы их родственники путешествовали с комфортом и не знали ожиданий и мелких неудобств, с которыми сталкиваются обыкновенные пассажиры. Но сами они не любили прощаний и сентиментальных встреч.

Кроме Бейли меня встретил Джек Расселл. Во время войны Алекс летел через Атлантический океан и задремал в бомбовом отсеке самолета, забыв подключить шланг к кислородной маске. Морской офицер Расселл, который тогда возвращался домой из Вашингтона, заметил, что один из пассажиров с минуты на минуту окажется в коме, и подсоединил шланг к маске Алекса, чем спас ему жизнь. Когда война закончилась, его в награду за это устроили на работу в «Лондон Филмз», где многие служащие тоже когда-то — в Будапеште или в Берлине — спасли жизнь Алексу, или помогли ему устроиться на работу, когда он был неизвестным честолюбивым юношей, или кормили его, когда у него не было денег, или финансировали, когда у них средства были, а у него нет. Работа у капитана Расселла была сложнее, чем могло бы показаться на первый взгляд. В его обязанности входило сделать так, чтобы во всех отелях Алекс всегда останавливался в одном и том же полюбившемся ему номере. Он переправлял съемочную группу на съемки за океан, делал так, чтобы человек двести одновременно прибыли в Южную Африку или Шотландию вместе с аппаратурой, чтобы им обеспечили соответствующее жилье, переводчиков, мотоциклистов, которые отвозили бы отснятые за день пленки в аэропорт, дабы обработать их в Лондоне. Он должен был доставать все, что только могло потребоваться: от лифчика с набивкой из губки для какой-нибудь кинозвезды, чей бюст выглядел неудовлетворительно, до ручной обезьянки, которую нужно было срочно переправить в Индию, потому что местные не желали сидеть на плече у актера, когда тот плыл на каноэ. По желанию Алекса Расселлу приходилось в один миг доставлять из Парижа печеночный паштет или четыре дюжины бокалов «баккара», или ростбиф на двенадцать человек. Англия, в которую я приехал, жила в век Воздержания, а великолепие семьи Корда во многом проистекало от того, что к ним все это будто не имело никакого отношения.

Чтобы прочувствовать, насколько роскошной казалась тогда жизнь Корда, нужно сказать несколько слов о том, какой была Англия в конце 40-х. Пока мы ехали из Саутхемптона в Лондон, невозможно было не обратить внимание на унылый пейзаж за окнами машины. Все было какое-то облезлое, потрепанное, будто краска облупилась. Электрические лампочки, там где они вообще были, горели тусклым, безрадостным красноватым светом. Без разрешения и стройматериалов дома отремонтировать было нельзя, а ни то, ни другое достать было не-

возможно. На ваннах рисовали отметку, до которой по закону ее можно было наполнять водой.

Но в одной области Британия с большой, хоть и необоснованной уверенностью двигалась вперед. При поддержке британского правительства Алекс создавал заокеанский Голливуд, строил киноиндустрию, которая призвана была сломить американскую монополию. Всеобщим лозунгом было: «Покупайте британское!» Будто счастливый владелец скаковых лошадей, Алекс возбуждал спортивный задор граждан своей приемной родины. Из своей новой двухэтажной квартиры в Кларидже или из офиса на Пиккадилли Алекс очаровывал прессу, людей, правительство, даже короля с королевой, которые, за неимением собственного просмотрового зала, раз в неделю приезжали к нему из Букингемского дворца посмотреть кино. Всем и каждому он рассказывал о своих грандиозных планах на будущее. Он поставит «Войну и мир», поставит «Жизнь Мальборо» (потому что Уинстон Черчилль, которому тогда как раз нужны были деньги, перед войной написал сценарий по предложению Алекса), «Королевского генерала»...

Я был маленьким, толстым, робким малышом, который любил всем угождать. Я стоически перенес трансатлантическое путешествие. Через океан меня переправили, будто багаж, и в результате я впал в полукоматозное состояние покорности судьбе.

Огромная машина остановилась перед великолепным белым зданием с мраморными ступенями и роскошным входом. На какой-то миг я подумал, что это и есть мой дом, но Бейли открыл дверцу машины и ласково сказал: «Полагаю, мистер Винсент ждет вас в офисе».

Алекс обожал парадность. Он любил говорить, что лучший способ начать новое дело, когда вас никто не знает и у вас ни гроша за душой, — это снять самые роскошные апартаменты в лучшем отеле, показываться в обществе с самыми красивыми женщинами, нанять самый большой лимузин с шофером и каждый вечер ужинать в дорогих ресторанах. Рано или поздно наверняка найдется кто-то, кто предложит вам выгодную сделку.

Следуя этому принципу, Алекс купил дом, в котором жил Георг VI в бытность свою еще графом Йоркским, потом купил соседний дом и превратил все это в офис «Лондон Филмз».

Меня провели в кабинет отца. Я не видел его уже много лет и теперь с любопытством рассматривал заваленный рисунками и макетами стол, но кроме того, что мой отец, судя по всему, человек неряшливый, ничего не выяснил. Я расчистил для себя местечко и уселся ждать. Поскольку отец вечно ходил без часов, сколько бы их ему ни дарили, он редко появлялся где-нибудь вовремя. Я задремал, вдруг отворилась дверь и вошел отец в сопровождении собаки, в родне которой явно были колли и охотничьи псы.

«Так», — сказал мой отец. Я ничего не придумал, что можно было бы на это ответить, и некоторое время мы постояли молча, будто чужие, ожидающие, что кто-то придет и представит нас друг другу. Все семейство Корда умело глубоко чувствовать, но среди чувств, которые они испытывали, радость занимала самое незначительное место. Они могли плакать вместе со старыми друзьями, скорбеть о тех, кого знавали лет двадцать-тридцать назад, переживать неудачи и поражения друг друга. Но в кругу семьи они всегда сдерживали эмоции. Им было трудно даже просто прикоснуться к своим детям, дотронуться до них, выказав свою нежность. В беседах со мной отец был предельно сдержан, он никогда не касался вопроса о деньгах, не помню, чтобы он заговаривал со мной о сексе. Братьям хотелось, чтобы жены и дети догадывались об их чувствах, предвосхищали их желания. Так что нам с отцом особенно нечего было сказать друг другу в ту первую лондонскую встречу. Я даже успел забыть, как он выглядит, и был не готов к появ-

лению этого коренастого, неопрятно одетого человека. Я не знал, как к нему обратиться: мне всегда говорили, что в письмах я должен называть его «дорогой папа», но произнести «папа» почему-то казалось смешным. «Отец» прозвучало бы слишком официально, а о «Винсенте» и думать было нечего.

— Здравствуй, — сказал я, избегая как-то называть его (так я буду всегда обращаться к нему в детстве).

Отец кивнул. Он и не подумал снять свою потрепанную шляпу.

— Надоеда.

Я не знал, как отнестись к этому заявлению. Мое присутствие было некстати? Возможно, но вряд ли он так сказал бы. Может быть, он извинялся за то, что заставил меня ждать? Это тоже было маловероятно. Я к тому времени успел забыть, с каким сильным акцентом он говорит. Как и Алекс, он знал по меньшей мере пять языков, но изъяснялся на всех с сильным венгерским акцентом. Один венгр однажды сказал о нем: «Винсент говорит плохо на всех языках, кроме венгерского, на котором он говорит ужасно».

— Надоеда, — повторил отец. — По-видимому, ты ему понравился. А то он иногда кусается.

Так, значит, Надоеда — это собака. Да, похоже, я ему действительно понравился. Он растянулся на полу, положив голову мне на ноги и помахивая хвостом.

— Я звонил тебе сказать, что задержусь. Тебе передали?

— Я не взял трубку.

— Хорошо бы мне тоже можно было никогда не брать трубку.

Тут телефон зазвонил, и отец поднял трубку. После секундного молчания резко произнес:

— Какого дьявола, я же вам уже говорил, что нужно делать. Алекс не хочет снимать в Гайд-парке. Слишком много проблем, и вид вокруг не совсем тот, что нужен. Постройте Гайд-парк в студии в натуральную величину. Кусок парка, арку, скульптуры, деревья, все. Только выглядеть должно так, будто дело происходит шестьдесят лет назад. И все должно быть прочным. Я не хочу, чтоб декорации рухнули на ветру или штукатурка отвалилась от дождя. Так что стройте. Во что это обойдется — забота Алекса, а не ваша.

И бросил трубку.

Меня предупредили, что в конце лета меня отправят в школу-интернат. Такая перспектива наводила на меня ужас. Как я вскоре выяснил, отцу эта затея нравилась ничуть не больше, чем мне. Он вообще не любил школы, а интернаты в особенности. Он мучался чувством вины оттого, что притащил меня сюда, через Атлантику, и вот уже снова куда-то отправляет.

Не был он готов и к тому, чтобы рассказать, что у него есть женщина, с которой он живет вот уже несколько лет, и что мы все трое будем делить одну квартиру.

Собрав кое-какие бумаги и рисунки, отец быстрым шагом повел меня через Гайд-парк домой. Как мне было известно, «дом» — это квартира на Уилтон-плейс. Я совершенно не ожидал увидеть причудливое жилище с высокими потолками, куда привел меня отец. Вдоль стен до самого потолка (так что требовались даже стремянки) тянулись массивные полки, уставленные книгами. В ярко освещенной кухне высокий худой старичок в поварском колпаке ловко резал лук. За его спиной стояла миловидная молодая англичанка с искрящимися веселыми глазами и пучком темных волос на затылке. Она улыбнулась и помахала нам. «Поздоровайся с Лейлой», — сказал отец, не объяснив мне ни кто она такая, ни какую роль играет в доме. Он просто прошел к обеденному столу, на котором, похоже, разместился целый продовольственный магазин.

Изобилие вообще было в стиле Корда. Все они, даже Алекс, которому обычно подавали на завтрак холодную утку, пиво, печеночный паштет и салями, утверждали, что отличаются неприхотливостью в еде. Эта неприхотливость означала, что они неизменно получают все лучшее. Лучший свежайший страсбургский паштет подавали на глиняной тарелке большим ломтем, словно это было масло, и толстым слоем намазывали на хлеб. Его называли «гусиная печенка», будто это была самая что ни на есть обыкновенная еда.

Больше всего братьям Корда не нравилось то, что можно было определить словом «chi-chi», — изящная, изысканная сервировка. Положить печеночный паштет в серебряную мисочку рядом с тоненькими кусочками тоста, назвать его «печеночный паштет», а не «гусиная печенка» — вот это, по их мнению, было бы «chi-chi».

Неприхотливость или простота вкуса, как они это называли, означала, что они неизменно покупали все лучшее — рубашки от Sulka, галстуки от Knize, обувь от Lobb, шляпы от Locke, но вот носить все это элегантно и придавать этому какое-то значение было бы «chi-chi». Подавать что-либо маленькими порциями было «chi-chi», равно как и носить ювелирные изделия — это относилось к мужчинам, и в список запрещенных предметов попадали не только перстни, но и запонки, и зонтики. Маленькие собачки — «chi-chi». Вообще все, чего хотелось их женам, братья считали «chi-chi» и, соответственно, презирали.

Отец достал из кармана перочинный нож и, зажав в одной руке кусок салями, отрезал себе ломоть хлеба. Потом он сбросил ботинки и уселся за стол.

В начале девятого раздался звонок в дверь. Отец надел ботинки, не завязав шнурков, и прошаркал к двери. Я уловил запах гаванской сигары — безошибочный признак присутствия Алекса.

Больше всего в тот вечер мне запомнились ноги Алекса. Для человека его роста у него были невероятно маленькие и узенькие ножки. Все его ботинки были одинаковыми — узконосые, блестящие, мягкие, с резинками по бокам (Алекс ненавидел завязывать шнурки) и тоненькой, как бумага, подметкой. Какие бы деньги я впоследствии ни тратил на свои ботинки, в сравнении с обувью Алекса они всегда казались неуклюжими и бесформенными. Никакой полировкой невозможно было добиться того матового блеска, из-за которого ноги Алекса казались будто окутанными сиянием. Правда, надо сказать, что Алекс никогда и не пользовался ботинками, как все мы смертные. У него ботинки никогда не были ни пыльными, ни грязными, ни мокрыми. Да и с чего бы? «Роллс-ройс» отвозил его от двери до двери, так что необходимости ходить не было. Алекс терпеть не мог ходить пешком.

А еще он терпеть не мог подниматься по лестнице. Почему он, видимо, и задержался в передней, объясняя отцу по-венгерски, как глупо жить в доме, в котором невозможно рассчитывать на лифт. Отец же по своему обыкновению пытался свести все к шутке. Алекс отвернулся. «Винцеке, — не веди себя как дурак. Пусть его починят». Братья всегда оживленно спорили по-венгерски. Завершался же спор обычно по-английски, будто они не хотели демонстрировать свои разногласия иностранцам, женам, детям и служащим. Споры имели тенденцию быстро разрастаться. Начав с мелочи вроде лифта, братья могли легко переключиться на что-то более серьезное, а если присутствовал еще и Золи, то припоминались и все старые обиды, включая то, что в детстве Алекс всегда первым после взрослых брал гуляш, а Золи и Винсенту доставался суп без мяса. С годами суп ушел в прошлое, но принцип остался тем же. Алекс выстроил громадную (хотя и шаткую) международную киноорганизацию и методично отрезал от нее кусочек за кусочком, передавая братьям все, без чего мог обойтись. При этом подразумевалось, что в любой момент по первому его требованию они ему все

вернут. Алекс и Золи ссорились часто. Мой отец обычно выступал в роли миротворца. Золи никому не позволял критиковать, понукать или оскорблять себя. Винсент разрешал это только Алексу.

Алекс заметил меня и улыбнулся. Он всегда был готов счесть ребенка (но не младенца) очаровательным, пока тот не докажет обратное, что обыкновенно вскоре и происходило. Как-то раз, когда стало совершенно очевидно, что присутствие детей Алексу в тягость, няня Паркер сказала: «Мне казалось, мистер Алекс, что вы любите детей». Алекс возмутился: «Конечно, люблю. Только уберите их от меня!»

Как и мой отец, Алекс прикладывал большие усилия к тому, чтобы его дети и дети его братьев не знали лишений, выпавших на долю их отцов. Но в то же самое время он полагал, что несчастливое детство — ключ к успеху. Как ни парадоксально, но из-за того, что мы не страдали, он не мог принять нас всерьез.

По этой и многим другим причинам Алекс не хотел основывать династию. Да, наследники будут — у него, но не у его дела. Все это придавало ему и его бизнесу немного меланхолический ореол, побуждало вести дела азартно и больше вкладывать в производство. «Все рухнет, когда меня не станет», — сказал он как-то Брендану Брэкену, владельцу «Файнэншл таймс».

В тот вечер у нас дома Алекс был на высоте — очаровательный, остроумный, добрый. Он по-настоящему познакомил меня с Лейлой и сделал нас друзьями на всю жизнь — поступок весьма благоразумный, потому что мое присутствие Лейла вполне могла счесть угрозой себе. Да, она мечтала выйти замуж за Винсента, но роль неофициальной мачехи ее вряд ли привлекала. Да и мой отец не особенно стремился жениться на Лейле. Вот уже четыре года ему удавалось благополучно этого избегать, но Алекс решил, что мне не пристало жить в одной маленькой квартирке с отцом и его любовницей, и принял решение о скромной свадьбе.

Братья Корда если и обзаводились семьей, то весьма неохотно. Ранняя женитьба Алекса имела катастрофические последствия, Золи и Винсент женились поздно и неохотно, без особого желания. Ни тот, ни другой не открывали душу своим женам, раздражались по мелочам. Винсент, например, терпеть не мог, когда мама интересовалась, придет ли он домой к обеду, или спрашивала, что он хотел бы поесть. Если она спрашивала отца: «Который час?», то нередко слышала в ответ: «А тебе зачем?» Все три брата ненавидели шум, болтовню, суету, трапезы в установленное время, походы за покупками, родственников жены и мнения женщин. Про Золи рассказывали, что шум настолько раздражал его, что однажды в ресторане он чуть не задушил девушку, которая продолжала жевать тост после того, как он попросил ее перестать.

Алекс завораживал меня. В его присутствии я чувствовал себя полным идиотом. Он представлялся мне человеком умным, утонченным, светским, богатым, элегантным. Мне очень хотелось во всем быть на него похожим, а значит, непохожим на отца. У Винсента была эксцентрическая манера говорить и одеваться, но в то время это не вызывало у меня ни восхищения, ни желания подражать. В последующие годы мне снилось, что я — это Алекс. Меня преследовал образ элегантно одетого человека, который стоит на палубе корабля, обняв рукой очень красивую женщину. Это была будто любовь с первого взгляда. Я понял, каким хочу стать, и не мог глаз отвести от Алекса.

Алекс обратился к Винсенту и спросил по-английски:

— Винсент, почему ты не женишься на Лейле? Уже давно пора.

Наступило долгое молчание. Лейла покраснела и уставилась на свои колени. Я сделал вид, что рассматриваю этикетку на банке с маринованными огурчиками. Отец нахмурился:

— Мы об этом потом поговорим.

— Мы об этом поговорим сейчас, — настаивал Алекс.

Отец взглянул на меня.

— Отправляйся на кухню, — сказал он. — И ты, Лейла, тоже.

Мы ушли.

— Боже мой, — вздохнула Лейла. — Я это себе совсем по-другому представляла.

Винсент никогда и ни в чем не мог отказать Алексу.

На кухню до нас доносились обрывки громкого разговора по-венгерски, потом появился Алекс и позвал нас за стол. Он сиял.

— Все устроилось, — сказал он и поцеловал Лейлу. — В следующую субботу. А теперь давайте поедим.

В ту ночь отец долго молча сидел у меня на кровати.

— Какого черта, может, оно и к лучшему, — пробормотал он.

Но уверенности в его голосе не было.

Не прошло и недели, как я направлялся на свадьбу своего отца. Лейла повезла меня в Кэкстон-холл на своей машине.

Во время войны Лейла некоторое время была шофером леди Маунтбеттен и прославилась сумасшедшей ездой по ночному Лондону. Мой отец, наверное, самый неторопливый, осторожный и неспособный водитель в истории британского автомобилизма, наотрез отказывался ездить с ней и говорил, что они познакомились, когда она сшибла его ночью на пешеходном переходе. Когда Винсент нарушал запрет Алекса и водил машину сам, он ехал прямо по центру улицы на второй передаче и за несколько кварталов начинал тормозить и подавать сигнал о повороте. Алекс так никогда и не научился управлять машиной, хотя как-то раз в Голливуде купил себе автомобиль и проехался на нем от выставочного зала прямо до большой пальмы на бульваре Сансет. Это был первый и последний раз, когда он сел за руль. Золи вообще никогда и не пытался научиться водить машину, и ходили слухи, что на тетушке Джоан он женился, чтобы она, когда нужно, всюду его возила.

Золи специально прилетел из Лос-Анджелеса и ждал нас в Кэкстон-холле. Алекс же, напротив, отбыл в Нью-Йорк, удостоверившись, что все идет по плану.

Отец приехал на своей машине. Вид у него был одновременно нетерпеливый и расстроенный. Вся церемония заняла меньше пятнадцати минут. Был один ужасный момент, когда среди мелочи в кармане Золи никак не мог нащупать обручальное кольцо, которое ему дал отец. Потом Винсент отправился на работу, а мы с Лейлой — домой завтракать. Алекс прислал огромные букеты цветов, а в остальном ничего не изменилось.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

Валентина Малявина. Фотопроба к фильму «Цена быстрых секунд». 1971

ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА

Услышь меня, чистый сердцем!

Глава 5

«Союз нерушимый республик свободных...»

Радио по утрам громко, очень громко поет. Тише сделать невозможно. Принудительная трансляция — так это называется.

Девочки зашевелились. Скоро проверка. Я ожидаю вызова.

— Малявина! С вещами!

В суд ехала с цыганками. Дорогой много говорили.

— Отчего вы кочуете до сих пор? — спрашиваю.

— Родину ищем.

— Индию?

— Да.

— Но ведь вы теперь знаете, где она.

— Знаем.

— И что же?

— У нас две родины. Россия — тоже родина. В России к цыганам хорошо относятся.

— Да-да, — улыбаюсь. — И к вам, и ко мне очень хорошо отнеслись.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 2, 4, 5, 6.

— То власть. А не люди.

Парень в «обезьяннике», то бишь в другом отсеке, сидит на полу, подпрыгивает, как будто машина не по Москве движется, а по проселку. Сидит босиком. Жарко очень. Кроссовки стоят рядом. На ступнях у парня наколки — погоны милицейские. Ноги вытянул, сам серьезный такой.

Цыганка мне глазами показывает на босые ноги парня.

Он заметил, что нас заинтересовали его «погоны», но по-прежнему оставался очень серьезным.

Прав Гоголь: в основе смеха лежит несоответствие. Серьезность парня, который и бровью не повел в нашу сторону, и его ступни с милицейскими погонами рассмешили и меня, и цыганок. Конвоир тоже расхохотался.

А из «стаканчика» «особо опасный» преступник, наглухо запечатанный, спрашивает:

— Чего ржете-то? А?

Мы пуще прежнего смеемся.

— Ну расскажите! А-то сдохнуть в этом «стакане» можно.

А как рассказать? Да и неловко вроде бы.

Парень с «погонами» неожиданно веселым голосом спрашивает:

— Как тебя звать-то?

— Кого? Меня? — донесся голос, как из бочки.

— Да. Тебя.

— Мишей.

— И я Миша. Понимаешь, тезка, последний раз меня загребли из-за того, что я ментовские погоны нарисовал на ступнях своих ног. Следовательно, я топчу ногами их погоны. Понял?

— Ну? — делово интересничал Миша из «стакана».

— Ну и вот... лежу я на пляже в Серебряном бору, загораю... Забыл я про погоны-то, не видел, что менты по пляжу разгуливают. В нирване был... Ну, они мне хорошенечко напомнили про них.

— Ага. Ты пьяный был? Да?

— А как же? Во хмелю!

— Дрался с ними?

— В натуре.

Конвоир сделал строгое лицо.

— Прекратите разговоры. — И тут же спросил: — Тебя по «хулиганке» взяли или за погоны?

Миша из «стакана» возражал:

— Нет такой статьи, чтоб за погоны взяли.

Дед смешной наружности разворчался:

— Ты еще флаг советский наколи... Или из ЦК кого-нибудь нарисуй и топчи... Это надругательство, вот что это.

— Плохо то, что он с ментами подрался, — размышлял Миша из «стакана». — А сам-то как думаешь?

— А чего теперь думать? — спокойно сказал Миша с «погонами». — Теперь все равно. Лета жалко. К морю хотел. А так... что... привык уже. Да, дед?

— Да, — вздохнул дед. — Кабы не жара, то и ничего... Привыкли уже.

В зале судебного заседания в первых рядах все те же зрители, в основном дамы. Конечно, и Инна Гулая здесь. Таня и Сережа чуть поодаль. Танюшка показывает мне, что, мол, я хорошо сегодня выгляжу. Ну и слава Богу!

Выступает Наташа Варлей.

Я ее знаю давно. Наташа училась в нашем институте. Она была очень популярна после фильма «Кавказская пленница», но всегда оставалась скромной.

И сегодня она тихая, сосредоточенная. Я уверена, Наташа будет правдивой в своих показаниях. Чувствуется, что она верующая.

Они подружились со Стасом на съемках фильма Бориса Фрумина «Ошибки юности». Стас очень хорошо относился к Наташе и всё удивлялся:

— Валена, как же так? Она — звезда, а у нее столько забот. Я понимаю, что очень любит своего сына, но нельзя же все хлопоты брать на себя. Поди, в Америках она была бы ого-го-го!

Как-то он сказал мне:

— Мы с Витей Проскуриным к Наташе Варлей пойдем, и ты приходи после спектакля.

Наташа жила рядом с Арбатской площадью.

Прихожу. Стас прямой, как струна, встречает меня, улыбается, важничает, не скрывает того, что ему несказанно приятно в нашем с Наташей обществе.

Витя уже уходил домой, а мы остались. И как-то так получилось, что мы с Наташей говорили вдвоем. Беседовать с ней очень интересно. И так вышло, что Стасу мы почти не уделили внимания.

Я не заметила, что он сник, а когда вышли на улицу, он и вовсе не разговаривал со мной. К дому пошли пешком, и тут я заметила его неважное настроение, но не стала ни о чем спрашивать, потому что настроение Стаса быстро менялось. От веселости к задумчивости, а порой и к сердитости был один шаг.

Вдруг он остановился и очень обиженно сказал:

— Как же так, Валена, ты ни разу не поглядела на меня? Я столько рассказывал Наташе о нас с тобой, а ты на меня ни-ка-ко-го внимания... А?

— Неужели?

— Ты меня вообще не замечала.

— Так получилось, Стас.

— Я хвастался, что ты любишь меня, а выходит...

— А выходит — зря хвастался?

— Да, — признался он.

И тут же понял, что обида его довольно смешная, и первый засмеялся, а смеялся он заразительно, до слез. Я ему не уступала. Не могли идти дальше от смеха. И Гоголь Николай Васильевич в своем сквере будто радовался нам.

А теперь Наташа Варлей стоит перед моими судьями и рассказывает про нас. Наташа говорит тихо, а публика хочет ее слышать. Кто-то, как в плохом театре, не выдерживает:

— Можно погромче?

Наташа не обратила никакого внимания на эту реплику и продолжала говорить.

Я вижу, что судьям ее речь становится неинтересной, потому что в ней нет ничего, что могло бы сработать на искомый «мотив неприязненных отношений» между мной и Стасом. Наташа была так правдива, что судьи почти не задавали ей вопросов.

Как хорошо, когда не разочаровываешься в человеке! Дай Бог Наташе самого лучшего!

Нет, это невыносимо!

Это просто бессовестно!

Прокурор и общественный истец вовсю шепчутся. Нельзя же так!

Заседание прерывается, и я пишу заявление: «В который раз прошу сделать замечание прокурору и общественному истцу по поводу неэтичного поведения во время судебных заседаний. Прошу пресечь их недостойное поведение и впредь не разрешать им неприличное перешептывание во время процесса».

В перерыве подходит ко мне адвокат[1], облокачивается на барьер, за которым я сижу, и говорит:

— Вон, видите, девочка на вас похожа. Видите?

— Нет, не вижу.

— Очень похожа.

— Вас интересует что-то? Или вы по поводу девочки подошли?

Адвокат официальным тоном стал перечислять:

— Елена Санаева несколько раз просила дать ей слово. Отказывают. Анатолий Заболоцкий тоже написал заявление с просьбой выступить в суде, но оно пока не удовлетворено. — И поинтересовался: — А что, Заболоцкий хорошо знал Стаса?

— Довольно хорошо. Он хотел снимать его в фильме «Пастух и пастушка» по Виктору Астафьеву. Стас очень надеялся на их совместную работу. Стас почитал талант Заболоцкого.

— Да... Заболоцкий — превосходный оператор... «Печки-лавочки», «Калина красная», «Альпийская баллада»... Он что, хотел снимать новый фильм как режиссер?

— Да.

— Заболоцкий здесь, он в коридоре. И Кайдановский. И многие другие.

---

[1] По этическим соображениям я не называю имени адвоката, который представлял мои интересы в судебном процессе. Но во избежание возможных кривотолков хочу сразу же отделить этого анонима от С..Ария — замечательного юриста, подключившегося к моему делу уже после вынесения приговора и сыгравшего большую роль в моей судьбе.

Саша Кайдановский! Его вызвали? Или сам пришел? Очень интересно, как он будет держаться, что будет говорить. Наши отношения начались в 69-м. Четырнадцать лет мы знаем друг друга.

Заседание продолжается. Вызывают Уланову Светлану Николаевну. Кто такая? Понятия не имею. Свидетельница просит провести допрос в закрытом судебном заседании. Какую же тайну хочет поведать она?

Публика недовольна, но подчиняется и освобождает зал. Оказывается, Уланова Светлана Николаевна — заведующая складом Театра имени Вахтангова! Лицо ее я все-таки вспомнила, но как ее зовут и кем работает в театре, не знала до сего момента. Уверена, что и Стас не знал.

Уланова начала свой монолог сразу с вранья:

— Малявина встречала Александру Александровну Жданько со своими друзьями. Они подъехали на двух машинах и хотели увезти мать Жданько, но работники театра посадили ее в свою машину. Тогда Малявина и ее друзья приехали в театр и блокировали два выхода...

Ну и ну!..

На вокзале я была вместе с Витей Проскуриным, Марьиным и Попковым. Это, оказывается, мы втроем блокировали два театральных выхода. Да...

Вдруг свидетельница поворачивается ко мне и говорит:

— Валь, помнишь, как ты сидишь на траве, а бархатное пальто вокруг тебя... ну, оно ведь длинное... А Стас и так, и эдак, и никак... Помнишь?

Дурдом, дурдом без всяких аллегорий! О чем она толкует?

Опять вляпались мои судьи со свидетелем. Смотрят на нее и не знают, что с ней делать.

Уланова уловила мое недоумение и поясняет:

— За грибами мы ездили...

У меня вырвалось:

— А-а-а... да-да-да...

— Вспомнила, да, Валь? — обрадовалась она.

Адвокат спросил:

— А зачем было Вале в длинном бархатном пальто в лес ходить?

Действительно, зачем?

И я вспомнила, как мы ездили за грибами.

Собралось довольно много театрального народу. Сели в автобус рано утром и отправились в Михнево. Я была в куртке, в брючках и красных резиновых сапожках, которые Стас привез мне из Ленинграда в надежде, что они мне пригодятся в Сибири, когда мы поедем к нему домой. Как только мы подъехали к лесу, Стас меня поцеловал, извинился и умчался куда глаза глядят. Очень он соскучился по природе. Я долго гуляла по лесу и вдруг слышу:

— Валена, пойди-ка сюда, смотри... — позвал меня Стас, откуда-то явившийся.

Я увидела нашего актера Мишу Воронцова на полянке. Сидит он на пенечке. Перед ним другой пенек — служит столом. На «столе» бутылка водки и закусон. Миша в совершенном одиночестве, на лице сосредоточенность. Он достает из сумки яичко, осторожно надбивает его, выпивает. Затем в пустую скорлупу, как в стопку, наливает водку, поднимает руку, словно хочет произнести тост, задумывается и пьет свою первую. Выпил. Осторожно кладет освободившуюся из-под водки тару на пенек, закусывает... Деловой такой... Снова берет скорлупку, наливает в нее водку, опять жест рукой вверх — и ловко опрокидывает в рот содержимое.

— Интересно-то как!.. А, Валена? Человек сам по себе... Что он будет дальше делать? — шепчет Стас.

— Выпивать и думать, думать и выпивать.

И правда, Миша вновь поднял руку с импровизированной стопкой, выпил и крепко задумался.

— Ну, ладно, я побежал, — сказал Стас и скрылся в лесу.

А я тем временем вышла на большую полянку, где на травке расположились те, кто не умел или не хотел искать грибы.

Вскоре и Стас вынырнул из леса. И стал дурачиться, смешно лаять на нас, рычать, скакать вокруг меня, как бы норовя куснуть. Вот этот эпизод и вспомнила заведующая складом Театра имени Вахтангова: «А Стас и так, и эдак, и никак...» Только бархатное пальто совсем не из этой оперы.

Чокнуться можно от свидетелей, которых приглашает суд. На памяти еще один трагикомический эпизод, когда по просьбе свидетеля зрители тоже были вынуждены покинуть зал заседаний. Едва зал опустел, судья празднично пригласила:

— Пожалуйста!

В.Малявина и А.Кузнецов в фильме «Утренние поезда». 1963

И торжественной походкой в светлом костюме, при бабочке, раздувая ноздри, входит один мой знакомый художник и заявляет, что из-за меня он попал в клинику неврозов.

Я хорошо относилась к нему, и меня обеспокоило это его заявление.

— Боря! Ты из-за меня лежал в клинике?

— Да, — задрав голову вверх и не глядя на меня, ответил Боря.

— Почему? — недоумевала я.

— Расскажите, почему, — сложив губы в узенькую ленточку, предложила прокурор.

— Я был влюблен в Малявину.

Борины ноздри раздувались, как кузнечные меха.

— А я даже не догадывалась об этом.

Моя интонация была грустной, и конвоиры едва сдерживали смех.

Воистину, крыша едет у всех. От жары, что ли?

До сих пор я так и не поняла, откуда взялся и для чего понадобился этот свидетель, который вообще никогда не видел и не знал Стаса.

Когда же закончится этот маразматический процесс?

Конца и края ему нет...

По приезде в Бутырку долго не открывали дверь машины. Когда наконец открыли, конвоир сказал мне:

— Сейчас Стриженов подойдет к машине.

— Олег???

— Да. Оставайся, пожалуйста, на месте. — И позвал: — Олег Александрович!

Братва в «обезьяннике» тоже забеспокоилась:

— Олег Стриженов? Артист, да? Ух, ты!..

И прильнули к решетке, чтобы поглазеть на знаменитость.

Олег Стриженов! Господи! Если бы он только знал, сколько эмоций у меня связано с его именем!

Папа, мама, Танюшка и я отдыхали в Евпатории, когда на экраны вышел фильм «Овод» с Олегом Стриженовым в главной роли. Никогда не забуду этот вечер в летнем кинотеатре. Я влюбилась в Олега Стриженова!

Казалось, что море, солнечный песчаный пляж и дивные парки знают о моем настроении. И вдруг у моря я встретила мальчика, похожего на Овода.

— Смотри, Овод, — сказала я своей подруге.

— Надо же! Правда!

«Овод» тоже обратил на меня внимание.

Днем я укрылась от жары в парке и вдруг слышу:

— Тебя как зовут?

Обернулась — за мной идет «Овод».

Этим же вечером мы пошли в кино смотреть Лолиту Торрес. А следующий день провели на дереве, глядели на море и объедались шелковицей. Нам казалось, что мы никогда не расстанемся, но «Овод» жил в Ужгороде, а мне надо было возвращаться в Москву...

В кинотеатре «Юный зритель» на Арбате шел фильм «Сорок первый». В классе я нарочно садилась у самой двери и, как только учительница поворачивалась к доске, мигом выскакивала из класса и бежала смотреть Олега Стриженова в этом потрясающем фильме. А дома, когда никого не было, я кричала, подражая Марютке — Изольде Извицкой: «Синеглазенький ты мой!..» Все стены моей комнатки были увешаны портретами Олега Стриженова.

В праздничные дни в витринах магазинов по всему Арбату выставлялись фотостенды новых работ «Мосфильма». Под Новый год я гуляла по Арбату и с интересом разглядывала снимки актеров за стеклами витрин, украшенных морозным рисунком. Не могла оторваться от витрин с портретом Олега Стриженова в роли Гринева в «Капитанской дочке». Было такое ощущение, что он мне родной.

А теперь Олег Стриженов подходит к «воронку», из которого мне нельзя выходить до приказа конвоира.

Худенький «наркошка»[2] из «обезьянника» досадовал:

— Эх, не видно!

Я присела на корточки и подала руку Олегу. Он вглядывался в меня и был очень серьезен, а я улыбалась. Братва в своем отсеке, схватившись за решетки, замерла.

— Я здесь снимаюсь в фильме у Бориса Григорьева. Целый день жду тебя. В суд прийти не смогу, а моя Лина завтра обязательно придет.

— Передай ей низкий поклон от меня.

И замолчали. Тишина была необыкновенная. Потом Олег резко отвернулся и быстро пошел по дороге государства Бутырского в сторону проходной.

Так и стоят у меня перед глазами напряженные кисти рук заключенных. Рук было много, очень много. Лица оставались в темноте, а кисти рук, вцепившихся в решетку, белели. Какая жуткая фреска под названием «Тюрьма».

Все замерло на какое-то время... Потом кто-то тяжело выдохнул многозначительное «да».

Конвоир, опустив глаза, проводил меня до двери главного корпуса Бутырской тюрьмы.

И снова тесная-претесная камера, где совершенно нет воздуха от разогретых за день толстых решеток и прочих железяк. Дымно и влажно в камере, ветхое тюремное белье, кое-как прикрывающее шконки, мокрое и вот-вот расползется вовсе.

Девочки притихшие.

Рая-Мальчик вдруг спрашивает:

— Валюшк, а ты знаешь, сколько мы государству стоим в сутки?

— Нет.

— Тридцать семь копеек. Во как!

И отрывисто засмеялась. Хотела развеселить всех. Не получилось. Все оставались молчаливыми, отрешенно-задумчивыми. На усталых лицах — печаль.

---

[2] «Наркошка» (*тюремный жаргон*) — наркоман.

А на следующий день в суд, как и обещал Олег, пришла Лина. Лионелла Пырьева, известная актриса и жена Олега Стриженова.

Так получилось, что Марина Алексеевна Ладынина, Люся Марченко и Лина Пырьева, три любимые женщины легендарного Ивана Александровича Пырьева, побывали в зале судебного заседания, где судили меня.

По счастью, я была дружна с Иваном Александровичем. И вот как это получилось.

Году в 59-м меня пригласили на кинопробы прямо на улице. Я пришла на «Мосфильм» и заблудилась. Не где-нибудь, а в павильоне, где Иван Александрович Пырьев снимал «Белые ночи» по Достоевскому с прелестной Люсей Марченко и Олегом Стриженовым, который в то время был уже суперзвездой.

В огромном павильоне — Петербург Достоевского, с каналами, мостиками, фонарями, дворами-колодцами и даже туманом... Самый настоящий город с притихшими вечерними домами.

И вдруг вижу — диво-дивное: Мечтатель и Настенька стоят на набережной канала. Олег Стриженов и Люся Марченко, взволнованные, произносят реплики своих героев. Иван Александрович удовлетворен актерами.

Я уже читала и любила Достоевского, была влюблена в Олега Стриженова и восхищалась Люсей Марченко в фильме «Отчий дом». И, конечно же, много раз я смотрела фильмы Пырьева с участием ослепительной Марины Ладыниной.

— Приготовились к съемке! — командует тем временем второй режиссер.

И вдруг замечает, как я выглядываю из-за угла декорации дома. Режиссер мигом оказывается возле меня и шипит:

— Немедленно покинь павильон! Безобразие! Кто разрешил тебе здесь быть?

— Никто.

А Иван Александрович кричит:

— Все ушли из кадра! Мотор! Второй режиссер — это была женщина — профессионально зажала мне рот ладонью, и мы замерли.

Как во сне... Я слышу текст Достоевского... Совсем рядом Олег Стриженов... Марченко... Пырьев...

— Снято! — радуется Иван Александрович.

— Перерыв на обед! — звонко закричала второй режиссер у самого моего уха и добавила, адресуясь уже ко мне: — Выход там. Иван Александрович не любит посторонних в павильоне.

Но мне не казалось, что я посторонняя.

Режиссер ушла на обед, а я осталась и стала осматривать этот уж точно «умышленный» город. Вода, да-да, самая настоящая вода темнеет в канале, фонари погашены, а туман, устроенный пиротехниками, еще не рассеялся.

Из павильона все вышли.

Я прошлась по набережной и остановилась на мостике, где снималась сцена. Вдруг слышу:

— Ты что здесь делаешь?

— Гуляю.

Иван Александрович стоял в арке «петербургского двора» и с интересом разглядывал меня.

Голос его был нестрогим.

— Гуляешь?

— Да.

— Иди сюда.

И скрылся в арке.

Я вошла в арку и обнаружила уютное пространство, где отдыхал Пырьев. В уголке стояли два шезлонга и легкий складной стол. Иван Александрович предложил мне присесть.

— Ты читала «Белые ночи»?

— Да. Я люблю Достоевского.

— За что?

— За то, что он любит бедных людей.

— Неплохо сказано.

Помолчали. Иван Александрович спросил:

— А как наша декорация?

— Это настоящий город. Я таким его себе и представляла. Он получился особенным.

— А что ты делаешь на «Мосфильме»?

— Меня пригласили на пробы. Я заблудилась. А теперь уже опоздала.

— Ты актрисой будешь?

— Буду. Но я пока еще не поступала в театральный.

Кто-то позвал Ивана Александровича.

— Я здесь, — отозвался он. — Это мой шофер, он привез мне обед. Оставайся, и мы вместе пообедаем.

Я согласилась.

Шофер мне понравился. Поздоровался он так, как будто мы с ним были знакомы сто лет. Ловко накрыл на стол. Салат, бульон, вареная курица были на обед. Иван Александрович протянул мне салфетку и весело сказал:

— Ну?! Приступим?

И мы приступили. Ели молча, сосредоточенно.

Я засмеялась.

— Мне режиссер сказала, чтобы я ушла, потому что вы не любите посторонних в павильоне, но у меня ощущение, что я не посторонняя. Потому что я-то вас всех знаю давно!

Иван Александрович улыбнулся.

— Если тебе интересно, оставайся!

Я, конечно, осталась до конца съемочного дня.

Во время репетиции Люся Марченко внимательно посмотрела на меня и что-то спросила у гримера. Гример обернулась ко мне и пожала плечами.

Олег Стриженов скользнул по мне взглядом и продолжал репетировать.

Второй режиссер теперь улыбалась, она заботливо поставила мне складной стульчик чуть в стороне от съемочной площадки, откуда я хорошо всех видела.

Когда герои произносили текст, Иван Александрович повторял за ними, усиленно артикулируя и широко улыбаясь, несмотря на драматическую ситуацию сцены.

Люся Марченко — замечательная Настенька, но мне так хотелось быть на ее месте! Мне казалось, что я смогла бы сыграть эту встречу на набережной.

Иван Александрович время от времени поворачивался ко мне и с удовольствием отмечал, что я взволнованна и что мне все очень нравится.

После съемки он сказал:

— Завтра тоже приходи.

Второй режиссер обняла меня и проводила к выходу.

— Я выпишу тебе на завтра пропуск, оставь телефон и обязательно приходи, — сказала она.

Я и на следующий день пришла и на последующий.

Иван Александрович просил меня оставаться с ним обедать.

Я усаживалась в шезлонг, но есть мне совершенно не хотелось, потому что я очень волновалась.

— Прошу тебя, до нашей встречи оставайся голодной, — улыбался Иван Александрович. — Мне так нравится, как мы обедаем.

Я кивала головой, мол, в следующий раз непременно останусь голодной до обеденного часа.

Конечно, дома я тотчас же перечитала «Белые ночи» и, когда гуляла по декорации, останавливалась на мостике, воображала, что я Настенька, и слезы появлялись у меня на глазах.

Это увидел Иван Александрович.

Он тихонько вышел из своего уютного пространства, где отдыхал, и смотрел на меня.

Я заметила его и очень смутилась. Он продолжать молчать, думая о чем-то своем.

— Я домой пойду, — сказала я.

И ушла.

Однажды Олег Стриженов перед съемкой поклонился мне, и для меня это было огромным событием.

Потом долгое время по разным обстоятельствам я не могла ходить на «Мосфильм». И вдруг звонок.

— В чем дело? Почему ты не приходишь к нам?

Голос второго режиссера беспокойный, даже сердитый.

— Завтра обязательно приходи. Пропуск тебе выписывается каждый день. Иван Александрович очень просил, чтобы ты пришла.

Снималась самая трудная сцена: глава «Четвертая ночь» из «Белых ночей» — воспоминания Мечтателя.

— Ох, Настенька, Настенька, что вы со мной сделали? — говорил в крайнем волнении Олег Стриженов.

В.Малявина и А.Белявский в фильме «Цена быстрых секунд».1972

Люся Марченко, вся в слезах, мучительным голосом произносила:

— Вы не отвергли бы меня, как он, потому что вы любите, а он не любил меня.

Но Иван Александрович, несмотря на их замечательную игру, репетировал и репетировал. Наконец выкрикнул:

— Поправить грим актерам!

Люся вышла из кадра, подошла к краю декорации, наклонилась к кому-то зачем-то и тотчас же вернулась на площадку. Я видела, что она стала еще нервнее и тихо простонала:

— Ну, пожалуйста! Снимайте!

Потрясающе они сыграли все дубли! Но Иван Александрович ничего не сказал актерам. Он подошел ко мне, погладил по волосам и ушел из павильона. Люся облокотилась на перила «набережной», сняла белый шарф необыкновенной длины и закрыла им лицо. Олег тихо успокаивал ее.

Какая-то драма, помимо ситуации «Белых ночей», окружала Пырьева, Марченко и Стриженова, этих трех прекрасных и талантливых людей.

Позже я познакомилась с Пырьевым ближе.

Я проводила отпуск в Таллинне, где Саша Збруев, в то время мой муж, снимался в фильме Александра Григорьевича Зархи «Мой младший брат». Иван Александрович приехал на съемки, чтобы быть рядом с Люсей Марченко — она тоже снималась в картине, — и был в восторге от всей актерской компании. Саша Збруев, Люся Марченко, Олег Даль, Андрей Миронов! Да, действительно, звездная компания в фильме по «Звездному билету» Василия Аксенова.

Мы часто общались. Иван Александрович радовался, что я учусь в Школе-студии МХАТ, что утверждена Андреем Тарковским на роль в фильме «Иваново детство».

Как и прежде, он говорил:

— Ну! Пойдем обедать!

И мы отправлялись в симпатичное кафе «Кяна Кук».

Василий Аксенов тоже украшал Таллинн своим присутствием. Красивый мужчина этот Аксенов! Талантливый, заводной и почти всегда навеселе.

Глядя на меня, он улыбался и не уставал повторять:

— Как ты похожа на девушек начала 30-х годов!

— Почему?

— Не знаю.

И пожимал плечами.

При встрече опять восклицал:

— Как ты похожа на девушек начала 30-х годов!

Я спрашивала:

— Не середины, не конца, а именно начала?

— Именно начала, — утверждал Вася Аксенов.

— Но откуда вы можете их знать?

— Не знаю.

И снова пожимал плечами.

— Они вам интересны?

— О! Да!

— Тогда ладно.

И мы принимались хохотать.

Почему? А просто так! Оттого, что хорошо было.

Иногда целыми днями в Таллинне не унимался дождь, а нам все равно весело было. Олег Даль брал гитару, и мы слушали, как он пел.

Но порою Саша был очень взнервлен без видимого повода. И как-то я его спросила:

— Ты влюблен в Люсю Марченко?

— Нет. На площадке — да.

— Может быть, ты сердишься, что на съемки приехал Иван Александрович?

— О чем ты? — вскричал Саша.

Опять какое-то напряжение чувствовалось, как тогда, в «Белых ночах». Тогда оно возникло между Пырьевым, Марченко и Стриженовым, теперь — между Пырьевым, Марченко и Збруевым.

Много позже, уже в Москве, Иван Александрович позвонил мне домой.

— Сегодня у тебя есть свободное время?

Голос его был грустным.

— Да.

— Я заеду за тобой, хорошо? Куда бы ты хотела поехать?

— На Николину гору в березовую рощу, где я снималась у Андрея Тарковского.

— Хорошо. Я сейчас приеду за тобой. Выходи.

Было начало лета, вечер теплый-теплый, мне так захотелось увидеть березы, около которых я была так счастлива.

Мы вошли в зеленую рощу, и у меня голова закружилась. Иван Александрович опирался на красивую трость и с интересом поглядывал на меня.

Я снималась в «Ивановом детстве» осенью, тогда березовая роща была печальной, казалось, что она устала. Теперь она выглядела молодой, одетая в нежные зеленые цвета первой листвы. Стволы высоких берез глянцевые, белые-пребелые с черными густыми мазками. Трава сочная с маленькими сиреневыми и ярко-желтыми цветочками. Птицы поют.

— Я была счастлива здесь.

Иван Александрович остановился, поглядел наверх на кроны берез и в золотое вечернее небо, спросил:

— А что такое счастье?

— Это когда чувствуешь его.

— Поясни.

— Как же объяснить?.. Не знаю... Но знаю, что счастье — это настоящее. И если чувствовать настоящее по-настоящему, то и счастья окажется много.

Иван Александрович звонко крикнул:

— «Остановись мгновенье, ты прекрасно!» — да?

— Да.

— Очень хорошо! — и с интересом спросил: — А ты бываешь совсем-совсем счастлива?

— Бываю.

— Бываешь? Интересно! Когда?

— Не скажу.

Пырьев обиделся на меня, и выражение его лица стало, как у дерзкого мальчишки.

— Не хочешь и не говори.

Даже пошел чуть впереди меня, играя тростью.

А как расскажешь? Связь с Богом — это и есть самое необыкновенное счастье!

Когда мы вернулись к машине, Пырьев сказал шоферу:

— Петя, на «Аэропорт», пожалуйста.

— Вы улетаете? — спросила я.

Он засмеялся.

— Нет, пока не улетаю. Мы поедем к метро «Аэропорт». Хорошо? Я тебе должен рассказать... Мне почему-то захотелось именно тебе рассказать...

Метро «Аэропорт» — это где-то далеко-далеко, так мне показалось. Тогда и в голову не могло прийти, что я много лет проживу в этом месте.

Мы поднялись, кажется, на второй этаж дома и вошли в необустроенную квартиру. На полу валялись фотографии из фильмов с участием Люси Марченко. Низкая тахта была неприкрыта, около нее валялись бигуди. Отчего-то мне запомнилось одинокое бигуди на полу.

Иван Александрович сказал:

— Это Люсина квартира... Мы с ней поссорились. Теперь уже навсегда. Я не хотел тревожить тебя своим рассказом в березовой роще... Я вернулся из Мексики. Приезжаю и вижу... дверь сломана и не заперта... а на полу... в квартире спит команда спортсменов... Все пьяны...

Я не знала, как успокоить Ивана Александровича, потому что он очень разнервничался, и стала нести чепуховину.

— Дверь была не заперта? — спрашиваю.

— Нет.

— Спортсменов было много?

— Целая команда!

— Ну, и зачем же так переживать? Зачем ссориться? Команда отдыхает при открытых дверях!.. По-моему, ничего в этом страшного нет.

Конечно, смешны были мои доводы, но мне очень хотелось облегчить настроение Ивана Александровича.

Я вдруг вспомнила воскресный зимний день, когда Люся Марченко, Аллочка Будницкая, Саша Орлов, Саша Збруев и я были приглашены Иваном Александровичем в Союз кинематографистов на просмотр симпатичного чешского фильма с участием Карела Готта. Аллочка была, как всегда, прелестна. Саша Орлов, ее муж, красив и остроумен, а Люся Марченко в коричневой дубленке и белом кружевном пуховом платке в тот зимний день казалась совершенством, как будто этот день Бог посвятил ей, и снег красиво опускался на землю специально для нее. Она светло улыбалась всем, и такое умиротворение исходило от нее, что все мы чувствовали себя очень уютно.

В этот-то день у меня и сместились все понятия о возрасте, о возрастном барьере между влюбленными, о чем обычно обожают посудачить обыватели.

Я видела, что Иван Александрович и Люся были счастливы.

А теперь они расстаются, и, похоже, навсегда. Отчего так? А?

Иван Александрович вышел зачем-то в кухню и вернулся...

Вдруг пристально посмотрел на меня и сказал:

— Вы с Сашей Збруевым тоже расстанетесь.

— Как расстанемся? Почему?

Иван Александрович ничего не ответил.

Сесть было некуда, и так получилось, что он присел на пол и неожиданно обхватил мои колени.

Я чуть не лишилась чувств. Это было настолько неожиданно, что я онемела, а Иван Александрович, стоя на коленях, говорил и говорил, что нам надо быть вместе. Я тоже опустилась на пол, прижала свою щеку к его щеке и лепетала:

— Ничего, ничего... все пройдет... Вы так говорите оттого, что я чем-то похожа на Люсю... Вы хотите ей отомстить, и только... ничего, ничего, все пройдет...

Так мы и стояли друг перед другом на коленях...

А потом Иван Александрович улыбнулся и заметил:

— Посмотри, какая мизансцена получилась. Мы стоим друг перед другом на коленях. А еще говорят, что у Достоевского все придумано, что ничего подобного не бывает в жизни. Ан нет! Бывает!

Он даже повеселел. Я тоже улыбалась и тихо сказала:

— Я обязательно запомню нас в сегодняшнем дне.

Иван Александрович тяжело вздохнул и подошел к окну.

— Все пройдет, — повторила я.

— Ты думаешь?

— Уверена.

Он не однажды приезжал в Школу-студию МХАТ, разыскивая меня. Но я каждый раз уклонялась от встречи с ним.

«Братьев Карамазовых» Пырьев начал снимать, когда я уже работала в Театре имени Евг. Вахтангова. Меня вызвали в группу и предложили пробы на Катерину Ивановну. Я знала, что Грушеньку будет играть Лионелла Пырьева.

Катерина Ивановна казалась мне совсем не моей ролью, и я была удивлена этому предложению, но у Пырьева возникла мысль сделать героинь похожими, он находил, что мы с Линой одного плана.

У Достоевского в «Идиоте» князь Мышкин говорит Аглае: «Вы точь-в-точь, как Настасья Филипповна». Этим же путем хотел идти Иван Александрович в «Братьях Карамазовых»: идея сходства соперниц его увлекала . Но я отказалась от проб, мне было бы трудно играть Катерину Ивановну: я ее не чувствую.

Иван Александрович какое-то время был увлечен этой идеей.

— Лионелла и ты — темненькие. Надо сделать так: Лина останется сама собой, а ты будешь блондинкой.

— И зачем же я тогда нужна вам? Схожесть пропадет, и мысль тоже.

Сережа Вронский был оператором в «Братьях Карамазовых», а мы с ним после «Утренних поездов», где я снималась в главной роли, подружились. Сережа очень хотел, чтобы я приняла приглашение на пробы. И тоже видел меня блондинкой.

С болью, но я все же отказалась.

А теперь сюда, где идет суд надо мной, приходят три талантливые женщины, горячо любимые Иваном Пырьевым. Марина Ладынина, Люся Марченко, Лина Пырьева. Странно все...

Итак, вызывается свидетель Кайдановский.

Наши отношения с Сашей Кайдановским тянут на толстый роман, но сейчас я ограничусь описанием его выступления в суде.

Перед его показаниями был объявлен перерыв, и когда конвой уводил меня в камеру, я встретила Сашу в коридоре. Свидетели и просто зрители разгуливали или стайками шептались по углам, а Саша одиноко сидел на скамейке у стены. Мы посмотрели друг на друга. Он не приподнялся, не поздоровался. Странно... Я впервые не разгадала его настроений... и никакой эмоции не почувствовала... удивительно... Почему так?

Не нахожу ответа.

Итак, Саше задают дежурные вопросы, он отвечает на них. Наконец судья спросила:

— Где вы работаете?

— Нигде, — ответил он.

— Как нигде? — озадачилась судья.

Саша повторил:

— Так... нигде.

Судья сделала паузу и еще раз требовательно спросила:

— Кайдановский, где вы работаете?

Вижу, что Саше понравился этот дурацкий диалог, и он опять беззаботно отвечает:

— Нигде.

Судья начала основательно сердиться.

— Кайдановский, к вашему сведению, есть такая статья под номером 209, и есть еще несколько статей, по которым вы можете оказаться перед судом в другом положении, нежели теперь. Я еще раз спрашиваю вас: где вы работаете или работали в последний раз?

Саша вздохнул, повернулся ко мне и спрашивает:

— Валя, в каком году меня уволили из Театра Вахтангова?

Я принялась было вспоминать, а судья раскричалась:

— Прекратите сейчас же ваши издевательства! Ведите себя прилично!

А.Кайдановский, В.Малявина и режиссер Б.Ермолаев во время съемок фильма «Мой дом — театр». 1975

Тут секретарь подсказала:

— Он учится.

— Как учится? Где? — орала судья.

Саша молчал, а секретарь, как ученица-отличница, четко произнесла:

— Он учится на Высших режиссерских курсах.

— Почему вы сразу не ответили, Кайдановский? — возмущалась судья.

— Вы спрашивали меня о работе, а в настоящее время я нигде не работаю, — безмятежно пояснил Саша.

Судья повела диалог дальше:

— От кого вы узнали о случившемся в 1978 году со Жданько Станиславом?

— От Симоновой.

— Вашей жены?

— Нет. Я узнал о случившемся от Евгении Симоновой, с которой Стас Жданько учился на одном курсе.

— Я и говорю, что вы узнали о случившемся от вашей жены, Евгении Симоновой.

— Фамилия моей жены — Кайдановская, — безмятежничал Саша.

Ему явно нравилась эта процедура вопросов и ответов.

— Ну, это понятно, что она Кайдановская, но у нее есть своя фамилия — Симонова.

— Моя жена не Симонова, а Кайдановская.

Казалось, что это будет продолжаться до бесконечности, зрители уже начали

сетовать на Сашу, не по́нимая, что он всего лишь говорит правду. Саша расстался с Женей Симоновой, и теперь у него новая жена — Кайдановская, вот в чем дело. И уж совсем Саша стал непонятен, теперь уже всем, когда принялся обвинять в нашей трагедии со Стасом Федора Михайловича Достоевского.

— Во всем виноват Достоевский, — заявил он.

Было ощущение, что Федор Михайлович сидит на скамье подсудимых рядом со мной. После недоуменной паузы общественный истец проникновенно спросила:

— Почему же?

И Саша заявил, что Достоевский отрицательно влияет на эмоции людей.

— Стас играл Раскольникова в дипломном спектакле. Замечательно играл. А чтобы хорошо сыграть этот персонаж, надо его понять, а чтобы понять, надо многое пережить... Потом он стал репетировать Рогожина, надеясь сыграть с Валей в спектакле «Идиот». Валя очень хорошо играла Аглаю в этом спектакле. Тоже надо кое-что пережить, чтобы так сыграть.

Посмотрел на скамью подсудимых, но не на меня, а рядом, словно тут и сидел Достоевский Федор Михайлович, и продолжал:

— Последняя наша встреча со Стасом была после того, как я прочитал его инсценировку «Великого инквизитора» — по главе из «Братьев Карамазовых». Вы представляете себе, что это такое — сесть и инсценировать самую трудную историю у Достоевского?

Общественный истец по-прежнему проникновенно спросила:

— А что, грустный сценарий получился?

— На веселую тему сценарий по Достоевскому написать нельзя, — сказал Саша и как-то совсем безнадежно посмотрел на общественного истца. Помолчал и спросил: — Как вы считаете?

— Суд снимает вопрос о Достоевском, — округлив глаза и с обидой в голосе прекратила разговор судья.

На памяти у меня другие Сашины впечатления о Достоевском. Он так же, как и Стас, готовился выступить, будучи в Театре Вахтангова, в спектакле «Идиот». Только Саша — в роли Мышкина, а Стас — Рогожин. Им так и не удалось сыграть в этом знаменитом спектакле Александры Исааковны Ремизовой.

Когда Саша учился у нас в институте, Пырьев хотел пробовать его на Алешу Карамазова. По каким причинам расстроилась эта творческая встреча, не знаю — мне было неловко спрашивать об этом у Саши. Он как-то начал рассказывать, что мечтал сыграть Алешу у Пырьева, но разнервничался и прекратил свой рассказ, а я больше не тревожила его расспросами на эту тему, хотя мне было очень интересно.

А еще он хотел сделать моноспектакль по Достоевскому «Сон смешного человека». До сих пор помню, что действие должно было происходить на старом, холодном кожаном диване.

Так что отношения у Саши с Федором Михайловичем совсем не простые. Наверное, от этого и получается у него, что главный виновник нашей трагедии со Стасом — автор «Идиота» и «Преступления...».

Впрочем, у меня есть черновик моего собственного письма к Стасу, где Достоевскому тоже принадлежит особая роль.

После нескольких чаепитий у Стаса дома, в самом начале наших отношений, он попросил меня:

— Валена, напиши мне, пожалуйста, письмо.

— О чем?

— О нас. О театре. Я хочу получить от тебя письмо.

— Что за блажь, Стас?

— Это не блажь. Я хочу побыстрее понять тебя. Напиши на адрес театра.

И я написала ему письмо. Вот фрагменты из него.

«...хочется рассказать тебе о многом. Но как? Возможно ли написать про то, что происходит со мною теперь? Какая-то боль поселилась во мне, нет, не тяжелая, не огромная глыба, а похожая на болезненный, непреходящий звук, и никуда не деться от него. Что это? Наверное, это — Предчувствие.

Я увидела тебя в Раскольникове, и вспомнился мне один вечер в Питере. Становилось совсем темно. Вокруг никого. Страшно немножечко. Улица, мощенная булыжником. Что это за улица? Оказалось, Казначейская. Силуэт в конце улицы. На меня движется. Испугалась. Нырнула во двор. Двор небольшой, дрова в углу у стены сложены, словно все из другого времени: и двор, и силуэт, и дрова...

Достоевский и Раскольников совсем рядом.

...Мне кажется, что у твоего Раскольникова идея, которая посетила его, как бы

В. Малявина на съемках фильма «Мой дом — театр»

вне его, сама по себе. И он боится ее. И чем больше он ее боится, тем сильнее она действует на него.

Мне интересен процесс мышления твоего Раскольникова, только я не знаю, где ты, где он.

Ведь дело не в топоре, а в освобождении от смертельных тисков Идеи. Освобождение от нее — это Приятие ее. Редко кто задает себе лишние вопросы. Легче их не задавать. Можно не найти ответа.

Ты поставил эти трудные вопросы в длинный ряд и пытаешься на каждый из них найти ответ. Это непосильный труд, но мне кажется, что ты догадываешься о Главном. И все-таки я чего-то очень-преочень боюсь... От этого во мне и живет постоянный, болезненный звук нехорошего Предчувствия...»

Это письмо было изъято вместе с другими письмами, дневниками, фотографиями, бумагами и прочим во время обыска. И теперь оно находится не в чистых руках. Слава Богу, у меня сохранилось многое, в том числе и черновик письма. При обыске на Арбате выгребли все из моего письменного стола, а на полку в стене не обратили внимания. Полка большая, высотою в три метра, там-то и находилось многое из того, что было очень ценно для меня.

И теперь надо сделать так, чтобы протоколы моего дела никуда не исчезли, а то мало ли?

Опять устроят обыск, да еще в мое отсутствие.

А стенограмма судебных заседаний, несмотря на непонятные запреты, все же ведется.

Тут на одном из заседаний вдруг что-то зафонило. Судья спрашивает:
— Кто ведет запись?
Молчание.
— Я еще раз спрашиваю: кто ведет магнитофонную запись?
Она так резко спросила, что микрофон, наверное, от испуга совсем засвистел и обнаружил молодую, привлекательную женщину с кейсом, в котором она и прятала магнитофон. Женщина рванулась к дверям, но конвой ее задержал. Судья объявила паузу и вместе с женщиной, сопровождаемой конвоем, вышла в коридор.
Я смотрю на Танюшку и Сережу, спрашиваю их глазами — наша, мол? Они отрицательно качают головой, и я успокоилась. Наверное, журналистка, скорее всего на заграницу работает.
Но протокол судебных заседаний все равно ведется.
Вернусь к письму. Там есть разговор и о Саше Кайдановском, и о театре. «...Саша — это мое мучение. Это был мой смысл. Это была сама я...Потом очень устали мы. Каждый искал свой выход. Для него скоро нашелся выход: он женился на Симоновой Женечке. Для меня тоже был выход: я решила быть совершенно одна и заняться делом. Для меня дело — это наш театр, который почти разрушен, тем более нельзя «заболевшее» покидать. У меня были и остаются заманчивые предложения со стороны, но я люблю Театр Вахтангова со всеми его бедами. А как помочь ему? Играть хорошо свои роли, пока так, а там, Бог даст, и другая надобность объявится.
Всем ясно, что Симонов и Ульянов во внутреннем конфликте. Ты знаешь, что я люблю Михаила Александровича, но я консерватор и ненавижу революции. Пока в театре нет революционной ситуации, но она, по всей вероятности, неизбежна, значит, и революция неизбежна. А чем кончаются революции?.. Вот то-то и оно... Не хотелось бы, чтобы наш театр прошел гибельный путь МХАТа.
Ведь вот в чем дело — все те, на кого сегодня опирается Женя Симонов, отвернутся от него в пользу нового руководителя, но и новому руководителю они вскоре не интересны будут. Это закон любого мятежа. Удел предателей очевиден: жалкий он, этот удел. Есть еще одно волевое, целеустремленное действующее лицо — Слава Шалевич. Он никогда не проиграет. Он хорошо понимает ситуацию в театре. Мне кажется, что у него обдуман и путь, и программа своей жизни в театре. Он делал попытки объединить молодежь, но невозможно объединить разноодаренных людей, поэтому Слава и остается сам по себе. А молодежь, мужская половина, объединилась группкой и усиленно ненавидит Женю Карельских. За что? А за то, что он талантливее многих из них. Карельских же самозащищается. А каким способом? Не лучшим. Взял и вступил в партию. Наверное, я полагаю его более талантливым, чем он есть на самом деле, иначе он не суетился бы так...»
Предчувствия и вещие сны в моей жизни занимают чуть ли не главное место. Они меня ни разу не обманывали.

Разве что не ведаю я о результате этого непристойного суда. А каков может быть результат такого суда? Тоже непристойный и лишенный всякой логики. Хотя надежда меня не покидает. Я стараюсь отстраниться от судейского маразма. Только однажды я не выдержала, когда мой адвокат начал читать выдержки из дневников Стаса. Я чуть было не закричала в голос, когда он прочитал: «Я мечтал о славе, о ролях. Какая чушь! Передо мной ее огромные черные глаза. Смотреть в них, любить ее, и больше ничего не надо. Мы любим друг друга, но я чувствую, что все равно все кончится катастрофой. Она покинет меня. Без нее хоть в пролет...»
Судья увидела, что мне стало плохо, сделала перерыв, и меня увели вниз, в камеру. Вскоре приехала «скорая помощь», мне всадили какой-то укол и заставили полежать. Меня бил нервный озноб, к тому же и в камере было очень холодно. Девушка-конвоир вытащила из сумки мой длинный шерстяной халат и прикрыла меня, но спина примерзала к холоднющей скамейке.
— Валентина, ты что? Так хорошо держалась, и на́ тебе... Не надо. А то им, тем, что в зале, совсем любопытно станет... Не надо.
— Понимаешь, и Стас, и я чувствовали катастрофу... И она нас настигла. Но почему Судьба выбрала именно нас?
Меня вернули в зал. Права была девушка: лица присутствующих в зале просто сияли любопытством. С нескрываемым интересом они разглядывали меня, а адвокат продолжал читать записанное Стасом в дневнике еще задолго до наших отношений: «Истинная жизнь открывается только после смерти. Когда же я решусь? Может быть, теперь? Нет, наверное, решусь только спьяну...

...В самом дальнем уголке души живет неудовлетворенность, какая-то боль, неизвестно от чего и как появившаяся. И эта самая боль начинает вдруг таранить сердце, мозг. И день превращается в ночь и как бы становится с ног на голову.

Может быть, и это необходимо человеку? Может быть, в этом и назначение его? Провидение? Чтобы не успокаиваться, а все время метаться, как зверь, пойманный в сети, и находить в этом сладостный миг существования?

Возможно, и так.

Но иногда хочется взять всю эту философскую канитель и расшибить о что-нибудь более существенное, простое, например, о ту же самую лодку, гниющую на мели, которая мерещится мне, просит меня, зовет обратно в чистоту и непорочность былых дней.

Не хватает, да, наверное, уже не хватит сил бросить всю эту дребедень человеческую, весь этот актерский бедлам и возвратиться на истоки свои: растопить печку, заварить крепкий чай, бросить туда пучок мяты и успокоиться. Отравиться естеством земным и умереть, чтобы родиться.

Нет, не бывать этому никогда.

Слишком втянулся я в эту суматоху дней. Мы говорим о Боге и дьяволе, читаем Достоевского и Гофмана, понимаем все... все, что было, что есть и что будет, и, однако же, продолжаем срать... срать... на все, что под солнцем есть самое дорогое. Продолжаем, потому что уже потерянные. Скоты мы! Скоты! И в скотстве своем нет нам предела.

А самое главное, что из всех этих мерзких ситуаций выгораживаем только себя, будто я-то и ни при чем, и творим непотребное, творим зло, выдавая его за что угодно, только не за самое себя.

Дети, конечно, не повинны ни в чем, невинны и звери, и сама земля...

Но я все равно хочу, чтобы эта история закончилась раз и навсегда. Я хочу, чтобы все перестало быть.

И если есть Бог, пусть Он поймет меня правильно, и родит новые существа, и даст им новую, иную жизнь. Уничтожение — вот что нужно теперь.

А может быть, только я, я сам, — инфузория, может быть, только мне одному требуется уничтожение?»

Вот что я думаю по этому поводу: мысль, изреченная или записанная, непременно материализуется.

Я замечала это не раз. Особенно это касается дурных мыслей.

Почему же мы так часто хандрим? А?

Нас спрашивают: «Как жизнь?»

Мы отвечаем: «Ну, какая может быть у меня жизнь?»

Хотя все в жизни не так уж и плохо.

Нас спрашивают: «Как ты себя чувствуешь?»

Мы вздыхаем и говорим: «Так себе...»

Хотя и болит голова, но не до такого же глубокого вздоха и выдоха с ненужными для жизни словами «так себе».

И получается, что изо дня в день мы окружаем себя тусклым минором, а когда жизнь по-настоящему ударяет нас, мы не готовы противостоять удару.

Мы сами себе устраиваем несносную жизнь, устаем в ней и, утомленные, умираем.

А между тем каждый Божий День — целая Жизнь, и таких дней Бог для нас уготовил предостаточно. Утром мы просыпаемся — зачем?

Чтобы увидеть Новый день, радостно удивиться ему и улыбнуться друг другу. Ведь так?

Надо уметь держать себя в руках. А то я чуть было не лишилась чувств перед судом и любопытной публикой. Моим друзьям доставила переживания, чуть не хлопнувшись в обморок. Плохо это.

Да и мало ли, что еще ждет меня впереди...

Продолжение следует

S U M M A R Y

HIC ET NUNC

D.Dondurei
Back to cinema-theatres
Natalya Venzher
To live or to survive — that is the question
Paul Heath
Big Cine-Mac
Revival of theatre distribution in Moscow

Pavel Lungin
I became a professional
Director interviewed by Lydia Maslova on his LIFE LINE
Nina Tsyrkun
Desperate seekin' Madonna
Madonna in EVITA as climax of self-image-making
Igor Mantsov
Man in landscape
FEW OF US — experimental film by Sharunas Bartas
Sergei Kuznetsov
CRASH
Double crash of Cronenberg
M.Trofimenkov
Special selection by russian critic at Berlin Film Festival — reviews of Mai Fu, Kavafis, Wasted, Get on the Bus, Comanche Territory, Graveyard of Day Dreams

Alexandre Arkhangelsky
What — what we witnessed...
Hot political events through the eyes of Russian intelligentsia
Stanislav Rassadin
Apology of market
Market does not abolish moral values
Kiril Razlogov
Once more about culture, or TV as culture
TV in system of culture

Andrei Khrzhanovsky
Selected spots from school of beaux-arts
O.Aldoshina
On shore of words
Olga Neporozhnaya
Fellini's landscape
M.Turovskaya
Music gives up to love only
Great animator Andrei Khrzhanovsky in his interview by script-writer Natalya Ryazantseva, an article by a young critic on his Pushkin's trilogy and review of his latest LONG TRIP based on Fellini's drawings and docu OLEG KAGAN.LIFE AFTER LIFE

Antonina Kryukova
Stealing secrets
TV Host of TOP CLASS Artyom Borovik — portrayal

Love Rejoices Truth
Round table talk of theologians devoted to Dreier's ORDET and Trier's BREAKING THE WAVES
T.Iensen
The lesser of two evils
Elena Stishova
And the Show Goes On
Pyotr Shepotinnik
Once upon a time
Sergei Lavrentyev
Red joy of released ahead
Victor Listov
Russian idea on Lyoshkin meadow
Nina Tsyrkun
Parable of Rossini
Zara Abdullayeva
An old festival at a new place
Nina Tsyrkun
Organic states
Coverage of film festivals in Vyborg, Venice, San Sebastian, Ekaterinburg, Rotterdam, Berlin and retrospective in Pesaro

Robert Bresson
Cinematograph
Records from a French TV film-interview of the greatest living director
Maxim Fedosov
May I ask for a piece of advice?
Reader's letter

Michael Korda
Charmed Lives
Fragments from memoirs of a descendant from the famous dynasty
Valentina Malyavina
Hear me, clean at heart!
Star's memoirs continued

17191

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. Выходит с января 1931 года.

Учредители: Государственный Комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино».

Главный редактор: Даниил Дондурей.

Зам. главного редактора: Лев Карахан.

Ответственный секретарь: Лариса Калгатина.

Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская.

Художественное оформление: Дмитрий Демский.

Компьютерная верстка: Ирина Николаева.

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72. Телефоны: 151-56-51, 151-37-79.
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет.
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru

Отдел рекламы: Тел.: (095) 215-20-88.

Сдано в набор 9.06.97. Подп. к печати 7.07.97. Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1.
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч. изд. л. 14,74.
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92.
Заказ 165 ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10.

Фото и адреса актеров редакция не высылает.
Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

© Журнал «Искусство кино», 1997

22 СЕН 1997

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1997 г.
Обязательный экземпляр

«Искусство кино» распространяется по всем странам СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».

В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, д. 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-37-79. Журнал также можно приобрести в Киноцентре (ул. Дружинниковская, д. 15), в Союзе кинематографистов (ул. Васильевская, д. 13), в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д. 6), а также в киосках «Роспечати».

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!

You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russian Federation
Tel.: (095) 238-4967
Fax: (095) 238-4634

Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Phone: (612) 550-0961 Fax: (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005

Our address:
9 Usievich st. 125319 Moscow Russia
Tel.: (095) 151-5651, 151-6721
Fax: (095) 151-0272
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru; kinoart@glasnet.ru

Эксклюзивное право проката фильма **«Линия жизни»**
на территории СНГ и Прибалтики принадлежит
компании «Bird Film & TV Distribution»
Представительство в России:
119858, Москва, Студия «Мосфильм»,
ул. Мосфильмовская, д. 1, офис 408—410
Тел.: (095) 143-93-34, 143-92-85
Факс: (095) 232-27-20
E-mail: birdent@ibm.net

Винсент Перез в фильме
Павла Лунгина «Линия жизни»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Расцвет отечественной анимации
на закате кинематографа

850 лет МОСКВЕ — киноверсия

Что показывают телерейтинги

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, О.АРОНСОНА,
А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Е.ДОБРЕНКО, В.ЕРОФЕЕВА,
Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ,
В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, СТ.РАССАДИНА,
И.РУБАНОВОЙ, А.РУТКОВСКОГО, М.ТРОФИМЕНКОВА,
М.ТУРОВСКОЙ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Глеб Панфилов снимает
«Романовы — венценосная семья»

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«МАТЬ И СЫН» Александра Сокурова
«НАРОД ПРОТИВ ЛЭРРИ ФЛИНТА» Милоша Формана
«ЗАПИСКИ У ИЗГОЛОВЬЯ» Питера Гринуэя
«КОЛЯ» Яна Сверака
«НИГДЕ» Грегга Араки
«БРАТ» Алексея Балабанова
«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

АРНОЛЬД ШВАРЦЕНЕГГЕР
ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ
НОРОДОМ СИАНУК

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Леонид Карасев. ЧТО ТАКОЕ «ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»
ТАРКОВСКИЙ — СЕГОДНЯ
Игорь Толстунов — Сергей Бодров:
ПРОДЮСЕР — РЕЖИССЕР

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

СЛАВОЙ ЖИЖЕК
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ
УМБЕРТО ЭКО
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ
ЖАН-ЛЮК ГОДАР
МИХАИЛ НАЗВАНОВ
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Валентина Малявина. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!
Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Сьюзен Хинтон. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ

7